艺术学新视域

NEW VISION ON STUDY OF ART

刘伟冬 | 主编

东南大学出版社

艺术学新视域

NEW VISION ON STUDY OF ART

南京艺术学院2001-2006年教师优秀论文精选

刘伟冬 | 主编　　方　仪　李立新 | 副主编

东南大学出版社
·南京·

内 容 提 要

本书精选了90多篇当代艺术学研究的优秀论文，内容涉及艺术史、艺术原理、艺术批评、艺术美学、艺术教育等多个方面，包含了美术学、音乐学、设计艺术学、电影学、广播电视艺术学、戏剧学等艺术各门类最新的研究成果。研究者以全新的学术视野对艺术学作为一门科学的价值、目的及其独特的理论、方法和实践作出论述，既有深邃的思想、严密的理论，又有逻辑的论证和精湛的研究范例。其作者包括林树中、黄惇、伍国栋、居其宏等一批著名的新老艺术学家。本书既可以作为接近艺术学前沿问题的捷径，又是艺术史、艺术学理论、方法和一些具体的艺术研究的不可多得的参考资料，可供广大的艺术研究者和高等院校师生参阅。

图书在版编目（CIP）数据

艺术学新视域／刘伟冬主编. —南京：东南大学出版社，2008.10

ISBN 978-7-5641-1400-8

Ⅰ. 艺… Ⅱ. 刘… Ⅲ. 艺术—文集 Ⅳ. J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2008）第 152356 号

东南大学出版社出版发行

（南京四牌楼2号 邮编210096）

出版人：江 汉

江苏省新华书店经销 扬中市印刷有限公司印刷

开本：787mm×980mm 1/16 印张：49 字数：1240千字

2008年10月第1版 2008年10月第1次印刷

ISBN 978-7-5641-1400-8/J.31

定价：150.00元

（若有印装质量问题，请同读者服务部联系。电话：025-83792328）

序

刘伟冬

中国艺术学的研究，肇端于近代中国空前深刻的艺术大转变。

绵延数千年的中国传统艺术，在不同时代与地域繁杂丰富、各呈异彩。然而，自古至今，缺少系统的、专门的整理与总结。近代以来，以大工业为主要标志的新的社会生产力、新的社会结构、新的生活方式和交往形式都发生了深刻变化，并从根本上动摇了传统艺术据以存在的社会基础。中国传统画学、艺论均无法作出合理的应对，艺术乃至整个知识总体均面临严峻的挑战。中国艺术要更新与再创，固然离不开原有的艺术传统，但却不能不表现为对传统艺术的反思和对西方艺术的借鉴，以求艺术之变革。中国艺术学的研究，应当说，正是这一时代要求的产物。

“艺术学”的概念，一方面可以理解为对艺术一般的、普遍的规律的研究，另一方面也可以理解为对各门类艺术的特殊性研究，绘画、雕塑、设计、音乐、舞蹈、电影、戏剧的历史、原理、批评、审美、教育等，也可置于“艺术学”的范畴内进行研究。事实证明，对于“艺术学”的研究，必须有特殊性研究才能获得其一般性规律，这可能是艺术学研究的特点，也是它的难点。

应当说，先前对于艺术学的研究，取得过显著的成绩，但是，也给后继者留下了很多问题。近几年来，艺术学再度崛起，推动了艺术学科的向前发展，在某种程度上，它甚至超越了艺术的范畴，为社会学、历史学、经济学、生态学等领域的研究者所关注。人们对于艺术学研究的视野大大地开阔了，不再满足于艺术的各种表象的、片断的认识，有些学者力图从理论体系到日常生活与心理作综合研究，由此把握艺术所特有的价值取向。有的力图将中西艺术互为参照，剖析、描绘中外艺术，提出引人注目的新见解。这些不同的视角，不同的观点与认识，在相互交汇与碰撞中，必将会使艺术学研究走向独立发展的轨道。

南京艺术学院为了推进艺术学学科的建设，自 2001 年至今，多次举办全国性的艺术学学科建设研讨会，成立“艺术学研究所”，出版《艺术学研究》文集，旨在各取所长、统筹协调，共同建设艺术学学术领域。并于 2005 年成功地使“艺术学”成为南京艺术学院一级学科博士点，2007 年，又成功设立“艺术学”博士后流动站。其间，校内专家学者对于提升“艺术学”的学术研究水准表现出极大的兴趣与热情，发表了许多卓有创见的研究论文。为了让更多的人能够了解并共享我校学者的艺术学研究的主要学术成果，了解他们的不同观点与不同方法，我们从 2001 年到 2006 年我校学者发表的正式出版物中选取 90 多篇具有代表性的论文，编成了这部《艺术学新视域》。虽不敢自诩收入的每篇论文都是佳作，但我可以负责地说，我们每位作者均以严谨的治学态度，为艺术学的深入研究作出了努力与贡献，大多入选论文曾产生过一定影响。

今后我们将每两年编纂一部，把一批新颖的、优秀的、代表性的论文结集出版。我们期望借助这些论文集，进一步扩大与海内外艺术院校的学术交流，将已经建立并正在深入、完善之中的中国艺术学的研究推向一个更高的科学的发展阶段。

2008 年 5 月 1 日

目 录

艺术史

美术学

003 黄 惇 赵孟頫书法研究二题
011 林树中 再谈南朝墓《七贤与荣启期》砖印壁画
028 阮荣春 20世纪中国山水画的历史定位及画风趋向
034 冯健亲 天若有情天亦老——徐悲鸿、刘海粟、林风眠历史贡献述评
061 刘伟冬 另一种空间
067 徐利明 王羲之《兰亭序帖》书法面目考辨
072 顾 平 "画院"沿革之考证
080 孔六庆 "黄徐体异"探微
086 费 泳 论"褒衣博带"佛衣
097 耿 剑 犍陀罗佛传浮雕与克孜尔佛传壁画部分图像比较
108 薛龙春 清初书法家郑簠的访碑活动
114 金 丹 经学与阮元书学思想的渊源
122 陈世强 百艺穷通话语千秋——陈独秀与中国晚近美术的现代转型
131 周 睿 钩深致远,返本开新——清代前碑派碑学理论的建构
138 费 泳 栖霞佛教造像及传播路径探究

音乐学

165 伍国栋 一个"流域"两个"中心"——"江南丝竹"的渊源与形成
177 居其宏 当代音乐研究的历史与现实
187 刘承华 古琴神秘性探源
193 张翠兰 《清稗类钞》洋琴史料考源
201 钱建明 一种"混血文化"的历史见证——塞舌尔群岛的克里奥尔音乐
209 钱 慧 汉魏佛教梵呗音乐本土化探究

设计艺术学

217 李立新 中国造物史运行的动力结构
228 袁熙旸 由红到绿的英国现代手工艺运动
237 夏燕靖 陈之佛创办"尚美图案馆"史料解读
247 李立新 论中国古代四轮车及相关问题

戏剧学

261 钱志中 清代的戏班管理

艺术原理

美术学

269 奚传绩 美术,另一种语言——对"美术"的再认识
287 邢 莉 美术概念的形成——论西方"艺术"概念的发展和演变
299 黄厚明 阮荣春 美术考古学的学术定位和学科建设
308 刘 晔 中国传统诗画交融的理论轨迹

音乐学
314 伍国栋 民族音乐学理论的实践层面
318 邹建平 兴德米特《Eb 调弦乐四重奏》中赋格曲的调性布局
323 杨易禾 音乐表演艺术中的文本与型号
328 田耀农 以陕北鼓乐为实例的中国传统器乐套曲板式研究
336 王建元 合唱音乐作品中的多声部织体运用
341 庄 元 音乐学视野中的当代音乐传播研究
350 乔惟进 和弦连接规律再探
355 于 汉 二胡行弓力源之六大要素
361 庄 曜 20 世纪 90 年代以来国内作曲技术理论研究方法概述
371 王建民 源于民间 根系传统——《第二二胡狂想曲》创作札记

设计艺术学
376 谢燕淞 图形设计的张力
383 胡国瑞 关于“图形文化”
390 张连生 色彩观念对绘画的影响

艺术学
393 方 仪 关于二级学科艺术学研究畛域与课程结构之探讨

广播电视艺术学
400 许 永 阶层分化与媒介责任

艺术批评
美术学
409 黄 惇 当代中国书坛格局的形成与由来——20 世纪末的思考
420 周积寅 中国古代“写真”说与当代中国画的现实主义创作精神
425 李小山 中国前卫艺术现状
427 丁 涛 点评 20 世纪上半叶“中西绘画比较研究”
435 顾丞峰 艺术公共性与公共性的误区
441 陈世宁 西方经典写实油画的启示
445 周京新 感觉语言
449 沈行工 海粟油画的中国气派
456 尚 可 沉迷于哲思中的独特建构——论中国画传统品评标准的理论渊源
460 张曼华 石涛绘画思想中的去俗论
466 郑春泉 图像与文本的隐喻——宋元画格之比较

音乐学
472 居其宏 历史的批评 批评的历史——“当代音乐研究”学科构想之我见
481 苏 青 当代器乐作品中的传统因素
490 班丽霞 跨越时空的感悟
——艾夫斯《波士顿广场的圣—高登斯纪念碑》中的传统因素
499 秦效原 铃 凯 马林巴琴 4 种四槌演奏法之比较
507 屠 艳 亚纳切克的歌剧《耶奴发》音乐分析
515 肖武雄 德彪西《牧神午后》形象、主题分析

设计艺术学
520 王　琥　与时代对话
526 袁熙旸　陈之佛书籍装帧艺术新探
538 徐艺乙　传承与发展——关于非物质文化遗产的保护
543 曹　方　视觉悖论与设计策略
548 韩　巍　未来居住环境构想及心理探要
554 黄厚石　会展与城市——现代会展的诞生与城市的转型
560 熊　嫕　女性创造力与女性设计行为

电影学
571 沈义贞　跨国想象:全球化语境中的电影新趋势
578 陈　捷　论中国当代电影中的后现代因素
584 金昌庆　影像寻根:略论新时期寻根电影的特质
588 秦　翼　数字技术条件下的中国电影思考

广播电视艺术学
593 魏　佳　消费社会背景下娱乐资讯类节目剖析
598 周　隽　试论电视足球节目主持人的陈述与评论

艺术美学
605 樊　波　宋代文人画思潮和李公麟人物画的审美取向
613 常宁生　从彩绘雕塑到单质雕塑——对古代雕塑审美趣味的一种历史性误会
623 樊　波　朱光潜“直觉”理论的中西美学背景及现代意义
631 王峰秀　杜桑裸女、性器官与“病态”双重性审美
638 刘承华　中国传统音乐的“自然”母题及其文化意蕴
645 冯效刚　字正腔圆——中国传统唱论美学思想
654 邢庆华　论中国图案艺术中的民族精神
659 沈义贞　“现实主义电影美学”再认识
668 许　薇　吴越地区民间舞蹈的文化特征

艺术教育
675 奚传绩　中国师范美术教育的回顾与展望
682 邬烈炎　走向研究型课程——以设计基础教学为例
689 何晓佑　设计学科研究生培养中的问题研究
695 杨志麟　学校是一个“场”——读画随笔
699 单德林　解读设计素描训练中的联想与意象
702 夏燕靖　上海美专工艺图案科课程设置与近代“图案学”建立史考
725 顾文波　德国工作联盟的工业设计思想
729 孙海燕　设计史课程启发性教学的探索与实践
734 杨易禾　从音乐作品的存在方式看表演的二度创作基础
749 刘　石　琵琶轮指的动作法、训练法与运用
753 陈建华　20世纪中国音乐文献学研究概述
767 钱　态　论戏剧影视表演教学中的“全方位解放”

艺术史

美术学

赵孟頫书法研究二题

黄　惇

在关于元代书法家赵孟頫的研究中，尚有未及深入的课题和领域。笔者就近期在研究赵孟頫书法的若干发现中，得此二题，就教于各位专家。

赵孟頫小楷与东晋杨羲《黄素黄庭内景经》

赵孟頫小楷在33岁时曾用功于锺繇，在《哀鲜于伯几》诗中称："我时学锺法，写君先墓石。"[1]今存其为鲜于枢书先君墓石，是这一时期的代表作。赵出仕后的第五年秋，在京为故友石岩书小楷《过秦论》卷，当年十二月，石岩返杭，请鲜于枢题跋，鲜于枢云："子昂篆、隶、正、行，俱为当代第一，小楷又为子昂诸书第一……"[2]鲜于枢的题跋中，并未提到子昂被他称为诸书中第一的小楷来路。此后，至元贞二年(1296年)，李衍跋此卷时，才指出"子昂之书全法右军，为得正传不流入异端者也"[2]。此外我们知道赵孟頫尝自言："余临《王献之洛神赋》凡数百本，间有得意处亦自宝之。"[3]可见其下力致深。关于赵孟頫为何能如此用功于《洛神赋》，虞集后来曾提示其秘。虞集跋赵孟頫大德三年十二月所书《洛神赋》卷，称："延祐中集从承旨在集贤翰林，尝出此赋真迹九行见示，上有阜陵题字甚谨。又四行别得之，云是贾相似道购诸北方者。计其岁月应是后此书十馀年乃得之耳。"[4]由此可知，《大令十三行》曾延津终合于赵孟頫，由于真迹即收藏在手边，故可经常观摩临习。

大德二年(1298年)元成宗曾召病休江南的赵孟頫赴大都写金字大藏经，此前他与夫人管道昇已一起皈依佛门，拜中峰明本为师，多以写经为佛事。成宗召赵孟頫写经，成为当时轰动杭州文化圈的大事，消息传开，尚未赴京的赵孟頫，门庭若市。"小者士庶携卷轴，大者王侯掷缣帛。门前踏断铁门限，若向王孙觅真迹。"[5]时赵孟頫出于当时南产儒士所采用以文艺致身的出世原则，毅然赴京，并向成宗举荐二十

多位南产书家同往大都。据笔者考证其中杭州文化圈中重要书家，他的畏友邓文原也在举荐之列[6]。赵孟頫这一时期的金字小楷抄经作品，未见留传著录。现藏故宫博物院的《妙法莲花经》五卷，及天津艺术博物馆收藏的《高上大洞玉经卷》，书于此后的六七年，当是最接近这一时期风格的作品。按情理说，赵孟頫此举必接触大量的古代佛门抄经，然而在他存世的抄经小楷中，却无法看到佛门抄经的审美倾向。

我们从《过秦论》到《高上大洞玉经》会发现，赵孟頫小楷中似逐渐形成典雅、妍丽、飘逸的风格。其中飘逸的审美特征，既不来自于大王，似也非来自小王的《洛神赋》。那么，其"飘逸"的风格来自何方呢？据笔者寡见，关于这一来源向不为研究者注意，其实这对于赵孟頫小楷风格来说，当是非常重要的基础之一，那就是赵氏曾取法东晋道士杨羲的《黄素黄庭内景经》。

杨羲(330—387年)字义和，为东晋上清派道士，世称杨真人，苏州人(唐《述书赋》称：真人讳曦，弘农人)。徙家江苏句容，为琅琊王公府舍人。幼而通灵，美姿容，善言笑。工书画，祖效郗鉴笔法，时与王羲之并名海内。《黄素黄庭内景经》初为鲜于枢所得，此前似名不见经传。赵孟頫尝有七古一首《题黄素黄庭后》，云：

此书飘飘有仙气，意其为杨、许旧迹，盖人间至宝，伯几所藏也。

琴心玉文洞玄玄，金钮朱锦乃汝传。

子能得之可长年，黄素缜栗貌且坚。

横理如发约两边，从有赤道如朱絃。

文居其间走玄娥，飞云卷舒相终始。

大道甚夷非力使，无为自然有至理。

谁能精专换骨髓，扫除俗尘不瑕秽？

目中有神乃识真，白玉为轵装车轮。

……

上清真人杨与许，焚香清斋接神女。

手作此书留下土，千年流传子为主。

东方苍龙右白虎，廉不子求贪不与。[7]

图1　赵孟頫《过秦论》卷

诗序和诗中的"飘飘有仙气"、"飞云卷舒相终始"及"无为自然有至理"等句，都突出了这卷书法的"飘逸"和具有"飞动"自然之势的审美特征。其中"谁能专精换骨髓，扫除俗尘不瑕秽"当是赵孟頫自问，答曰："目中有神乃识真，白玉为轵装车轮"，句中表现了赵孟頫欲专精此卷的决心。

从诗中可以了解，此时赵氏定《黄素黄庭经》为杨、许旧迹，似未确认杨、许之间的最后归属。

然从后来张雨拜观《过秦论》卷后的跋中，了解到赵孟頫在此后再定为杨羲。张雨写道：

嗣真尝见晋《黄素黄庭经》，吴兴公定为上清真人杨

图2　赵孟頫《洛神赋》卷

义和，作七言诗识于后。此卷楷法大类杨书，惜世所罕知者。[8]

跋中提到的“七言诗识于后”，当即指前引赵氏的《题黄素黄庭后》，然分明赵言杨、许旧迹，而张雨则言“吴兴定为上清真人杨义和。”这显然是后来赵孟頫结识这位茅山道士后，相与议过此事。否则作为赵氏门生的张雨当不会有此定论。

张雨(1283—1350年)字伯雨，道名嗣真，钱塘人。茅山道士。其与赵孟頫相识并从赵学书法，据笔者考证约在皇庆二年(1313年)春上[6]，时张雨31岁。张雨此段跋未署年月，然此前似鲜有人在赵的小楷中看出杨真人的用笔特征。“惜世所罕知者”即言张雨之前在《过秦论》上题跋的鲜于枢、郭天锡、李衎、张谦诸家。

赵氏何时开始学习《黄素黄庭经》，笔者以为，当在赵自言33岁学习锺繇阶段之后，其书《过秦论》在至元二十八年(1291年)时38岁，此前当已用功于《黄素黄庭经》。大德五年(1301年)仇远(1247-?年)曾题赵孟頫《过秦论》言：

予十数年前，游白石披云庵，南谷先生出示子昂所书《黄素黄庭经》，今复见《过秦论》于民瞻，字画比《黄素》尤缜密，实为二妙。尔来子昂小楷与前微不同，年事笔力日进日益，真予之畏友也。[8]

从大德五年(1301年)上推十数年，当正在35岁前后。仇远在观察赵书《过秦论》时指出，较以前的临《黄素黄庭经》更为缜密，这是仇远将十数年前赵的小楷与《过秦论》比较得出的看法，并称至大德五年时，又日进日益。我们注意到这“缜密”的特征当正与“飘逸”的特征构成了其小楷的两个侧面，而此两个特征又能交融于一体，这对于我们了解赵书小楷有着重要的价值。

像张雨在鉴赏赵书《过秦论》中发现有杨羲楷法一样，虞集(1272—1348年)亦在他的拜观赵孟頫63岁书《高上大洞玉经卷》时，也注意到赵氏小楷的这一来源：

昔华阳洞中仙经，多杨许二君手书，结字画符之妙，所以为洞天千载秘宝。近世吴兴赵公子昂，法书卓绝，偏善小楷，又尝亲受洞诀于茅山刘真人，所以书此。其可宝不愧古人矣。仆参学以来，忽焉老至，得隐地于临川华盖浮丘坛东麓仙人茅公修行故处。将结龛诵经，得见此卷，犹记是年与赵公同在京师。今廿三春，公与刘君各已仙去，溯瞻回风，俯仰慨然。大洞三境弟子虞集书。[9]

从虞集跋中，知道时虞集已归隐道山，虞集从仁宗在东宫时即为赵孟頫属下，与赵之感情似在师友之间，所以此时的虞集与道士出身的张雨，对道家经卷书法气息格调的辨别力可谓敏锐于一般书家，对赵书道家经卷亦更有真切之体会。此外虞跋中更透露出赵孟頫与茅山刘真人之交往，并指出当时茅山华阳洞尚存有晋时的杨、许二真人所传手书墨迹，赵孟頫既亲受洞诀于茅山刘真人，则必曾亲见这些手书墨迹。虞集将这些故实题于赵书道经后，即是要告诉后人，赵的小楷曾受到这些道家写经的影响。

《黄素黄庭经》明万历时曾入苏州藏家韩世能之手，董其昌在翰林院做庶吉士时，韩世能是他的老师。故董曾亲见《黄素黄庭内景经》，后来他刊刻《戏鸿堂法帖》时收入《黄素黄庭内景经》，并从赵孟頫说，定为杨羲作，作为《戏鸿堂法帖》卷一的第一件作品，可看到董其昌对此作的高度重视。刊刻时董曾作跋，云：

黄素黄庭经，陶穀跋以为右军换鹅书，米芾跋以为六朝人书，无虞、褚习气。惟赵孟頫以为飘飘有仙气，乃杨、许旧迹。而张雨题吴兴《过秦论》直以为学杨义和书。吴兴精鉴，必有所据，非臆语也。

显然董其昌直接定名为杨羲书，正是来源于张雨跋文，且认为张雨的观点乃据于赵孟頫的精鉴。接下来，他又说：

按《真诰》称，杨书祖效郗法，力同二王，《述书赋》亦云“方圆自我，结构遗名，如舟楫之不系，混宠辱以若惊”。其为书家所重若此。顾唐时止存带书六行，今此经行楷数千字，神采奕然，流传有绪，岂非墨池奇遘邪？元时在鲜于枢家，余昔从馆师韩宗伯借摹数行，兹勒以寇诸帖。杨在右军后，以是神仙之迹，不复系以时代耳。[10]

刻入《戏鸿堂法帖》的《晋上清真人杨义和书真迹黄庭内景经》，董已说明，非为原迹全部，他说“借摹数行”，似言自己所为，其实不然。我们从沈德符《万历野获编》获知，这数行并非董氏所摹。董刻《戏鸿堂法帖》时，韩世能已作古，董向其子借摹，韩子逢禧怕董借去不还，因大致临摹了一段，敷衍其了事。所以这段刻入《戏鸿堂法帖》的数行，是很难达到原作精神面貌的。此后金坛王肯堂刻《郁冈斋墨妙》，则是再从《戏鸿堂法帖》翻刻。入清后《黄庭内景经》还曾刻入毕沅所辑《经训堂刻帖》，据张伯英《法帖提要》考证云：

第一帖《黄素黄庭内景经》异于他刻。此经见有数本，要绛云楼所藏者为最，今在天津徐氏；次《郁冈斋》与《戏鸿》摘摹之数行，同出一本。墨迹归清内府，此种笔致稍弱，书体亦不在宋以前。[11]

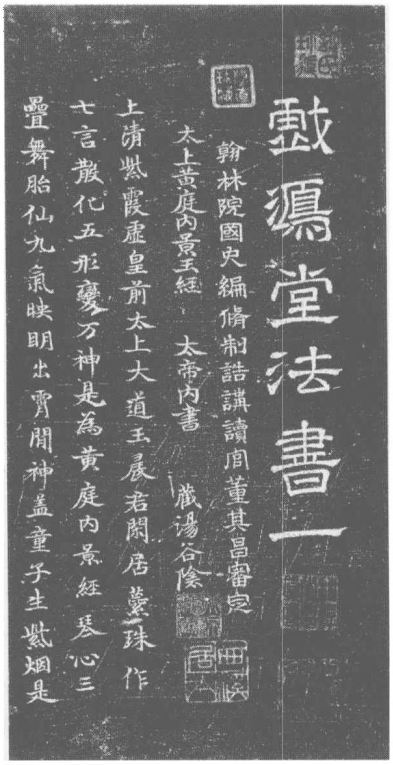


图 3　《戏鸿堂法帖》卷一

关于《黄庭内景经》的书法风格，亲见真迹的董其昌除前引题跋外还曾多次提及，如：

右杨羲《黄素黄庭经真迹》，赵文敏集有长歌，乃其所藏也（按，与董他跋有异，一说鲜于枢藏，不知董此跋以何为据）。杨书以郗氏为师，不学右军父子，然翩翩有冲宵之度，实自餐霞服炁中来，非临池功所能庶几也。米元章《待访录》云：“六朝人书，无虞、褚习气。”余为庶常时，见之韩宗伯馆师，曾摹刻入《鸿堂帖》数行。颇惜赵吴兴何以都无临本传世也。[12]

董其昌的疑问，其他人也会提出。因为赵孟頫在杨羲《黄素黄庭内景经》中所汲取的飞动、飘逸的审美，是其小楷中重要的因素，他当然不会放弃对其用功。从前引仇远题跋中可知，赵曾用心临摹，并有这样的临作传世，只是董其昌于万历三十一年刻成《戏鸿堂法帖》时，他尚未见到而已。今检索著录，知明代后期尚存《赵孟頫书黄庭内景经》一卷。此卷为董其昌后来得到收藏。陈甫伸（1587—1671），从董氏处借得刻入《渤海藏帖》第六卷[13]。时已是董氏晚年崇祯间的事了。

1994 年，浙江省书协在湖州曾举办《赵孟頫国际书学研讨会》，傅申先生有《赵孟頫小楷常清静经及其早期书风》一文发表。文中曾介绍剖析藏于美国佛利尔美术馆之赵书《常清静经》，傅先生断为至元廿九年（1292 年）前后数年中。以笔者所见，此时赵孟頫已用功于《黄素黄庭经》。我注意到傅先生录下的康里巎巎题赵书《常清静经》一跋，时在至正四年（1344 年），当为康里晚年江浙行省平章政事任上。跋云：

赵文敏公好书道经，散在名山甚众，此其一焉。而王右军法书，流传于世唯《黄庭》为称首。今观赵公所书《静经》，飘飘然若蜕骨之仙，凌厉霞表。前辈所称右军，“洒素寓道经，笔精妙入神，同归此意，

宜矣！”

康里巎巎(1295—1345)在20多岁时入翰林院任集贤待制，为赵孟頫属下，因其父不忽木生前为赵之好友，故于此时起从赵学书[6]，因此他也是深识赵书之人。他虽未如张雨、虞集指出赵书道经与《黄庭内景经》之关联，然却同样称许赵所书“飘飘然若蜕骨之仙”。此正合赵称《黄庭内景经》“飘飘有仙气”之意。故可以说赵小楷中飘逸、飞动的这一审美特征，是当时及后世很多书家评品赵书小楷的共识。然今人在研究赵氏小楷书法中，尚未见有论者研讨赵书小楷与道家写经之关联，及指出其书中道家审美之由来。大抵人们只注意到因赵孟頫夫妇皈依佛门，故书画中时有佛门弟子的审美倾向，殊不知赵也是虔诚的道教徒，此不仅可从其自署“水精宫道人”、“松雪道人”中窥及，且可从他留下的无数经卷中道经占有十分重要的位置上看出。从审美上言，他的小楷书法更多地表现为道家情趣，并且这种审美趣味，也与他推崇二王一派书法相合，正如康里巎巎所指出的那样“前辈所称右军，‘洒素寓道经，笔精妙入神，同归此意，宜矣！’”

赵孟頫与《留别沈王诗帖》

尝读赵孟頫《松雪斋集》第五卷七言律诗，有《留别沈王》一首云：

珍重王门晚受知，一年长恨曳裾迟。

分瓯共酌人参饮，遶径同看芍药枝。(真迹做临砌)

华屋焚香凝燕寝，画屏摘句写乌丝。

吴船万里东南去，采尽萍花有所思。(真迹作此日江南)

这是赵孟頫赠给沈王的诗，诗中描写了二人的交游活动，以及离别时的真挚感情。然多少年来人们未曾想过这首诗是否有墨迹作品传世。1998年韩国书家尹平洙来南京艺术学院攻读硕士研究生，由我指导，其论文即定为《赵孟頫松雪体朝鲜化过程之研究》，我曾嘱其努力搜寻传入韩国的赵书真迹图版，然由于时代久远，他遍及韩国各地，未果。论文答辩通过后，尹平洙归国，不久他又返回中国，一方面他将重新修改的论文请我过目，一方面他带来了从已故韩国书法史专家任昌淳先生的遗物中寻觅到的刻帖复印件《留别沈王诗帖》，我真是喜出望外，因为这为研究赵孟頫与沈王之关系，提供了宝贵的第一手资料。

这件来自韩国的《留别沈王诗帖》，乃出自朝鲜初期的《匪懈堂集古帖》。匪懈堂，为朝鲜初期杰出书家李瑢的斋号，李瑢(1418—1453年)字清元，别署梅竹轩主、琅玕居士。为朝鲜世宗第三子，授安平大君，端宗元年被祸身亡，年仅36岁。他生活的年代相当于中国明代的永乐、宣德、正统、景泰年间。在朝鲜当时仍是赵书的风靡时期，且从高丽时代传下来的赵孟頫书法尚能看到。于是他广收赵书真迹，并将他收藏的赵书《留别沈王诗帖》、《般若波罗蜜多心经》、《钱唐上天竺寺白衣大士像记》等，刻入他的《匪懈堂集古帖》中。李瑢在帖中记云：“余尝惠世之人，未谙古人书法，因采历代帝王、名贤之书，合为一帖，倩善手入石，庶几使人人得以楷范云。正统

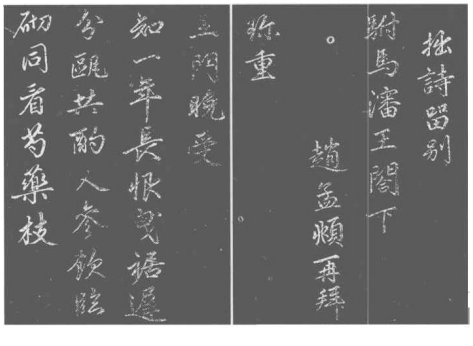


图4　赵孟頫《留别瀋王诗帖》

八年九月戊辰，书于匪懈堂。”由此可知当时朝鲜所用年号与中国明朝相同。景泰元年(1450年)，倪谦受命出使朝鲜，李瑢为朝鲜擅松雪体第一人，故倪谦赞曰：“安平之书专仿子昂，而其豪迈相上下，凛凛有飞动之意。”[14]又云：“愿得妙迹播之中国。”后得安平大君李瑢亲赠书法，带回中国。

《留别沈王诗帖》上未落年款。按，赵孟頫于延祐六年己未(1319年)四月二十五日，因夫人管道昇脚气病严重，危及生命，得仁宗恩准，离大都南还故里。行前赵孟頫实已作好告老还乡致仕的准备。沈王对于赵不仅有知遇之恩，且二人在大都相与往还感情至深，故行前作《留别沈王》诗赠与沈王。诗中写道：“吴船此日江南去，采尽萍花有所思。”因知这件墨迹，当即书于其离大都前夕。诗稿墨迹在以后沈王东归时带回高丽。

沈王，何许人也？其实研究元代绘画史的专家，很早就注意到他对书画家的帮助。如画家朱德润，“当延祐之末，年廿五，游京师。吴兴赵文敏公子昂荐之，驸马都尉沈王以闻，仁宗皇帝召见玉德殿，命为应奉翰林文字、同知制诰、兼国史院编修官。明年正旦，日食。越三日，受朝。君从沈王再见，上注目久之。”[15]从这段文字中，可看到沈王与仁宗的特殊关系，朱德润就是因赵荐于沈王，而由沈王再荐于仁宗的。同样我们从赵孟頫《留别沈王》中首句“珍重王门晚受知”，即可知赵也受到沈王的提携和帮助。

沈王即高丽国忠宣王——王璋，他身上有一半血统为蒙古人，其母即忽必烈之女安平公主(齐国大长公主)，幼时很得外祖父忽必烈宠爱。成宗初年，娶宝塔实怜公主(后封为蓟国大长公主)为妻，与成宗朝结为舅甥之邦。后因宝塔实怜公主在高丽失宠，奶娘密告成宗，于是成宗以“专擅”罪于大德二年(1298年)召王璋入元大都宫廷宿卫。时武宗、仁宗尚为少年，王璋为舅，舅甥间相处十分友善。成宗驾崩后，武宗、仁宗兄弟击败阿难答等图谋篡位之阴谋，夺取王位，而兄弟二人幕后之定策者，即王璋与右丞相答剌罕哈剌哈孙(即达罕)。如高丽李齐贤《益斋乱稿·忠宪王世家》中所记：

武宗、仁宗龙潜，与王同卧起，昼夜不相离。大德十一年，王与丞相达罕等定策，奉仁宗，扫内难，以迎武宗，功为第一。封沈阳王、推忠揆义协谋佐运功臣、驸马都尉，勋上柱国，阶开府仪同三司，宠眷无出右者。成宗为皇太子，王为太子太师，一时名士，姚燧、萧㪷、阎復、洪革、赵孟頫、元明善、张养浩辈多所推毂，以备官官。[16]

关于此段史实还见于程钜夫《大庆寿寺大藏经碑》云：

王名璋，好贤乐善，有德有文。逮事世祖，以皇甥为世子入宿卫，被赏识。成宗朝选尚公主。大德末年，从今上(仁宗)平内难、立武宗有功，为推忠揆义协谋佐运功臣、开府仪同三司、太子太师、上柱国、驸马都尉、沈王、征东行中书省右丞相，嗣高丽国王。今上即皇帝位，策勋加太尉。[17]

两段文字中，一为封沈阳王，一为封沈王。实先封为沈阳王，而再晋封为沈王。如姚燧在《高丽沈王诗序》中所言：“后以宗王封大国惟一字，遂与同之，又原降制，惟曰沈王……”[18]

这位沈王的地位，可谓武宗、仁宗二人之下，万人之上。武宗即位后，在母亲的帮助下，与弟仁宗相约“兄终弟及”。册封弟为太子，以舅王璋为太子太师。仁宗在这样的政治氛围中，完全没有顾忌，故武宗至大二年(1309)，在东宫的仁宗(皇太子爱育黎拔力八达)便在王璋的策划下，收用文武之才，开始积蓄力量。按杨载《赵文敏公行状》所言：“(仁宗)素知公贤，遣使者召之。”[19]

武宗至大二年(1309)七月，赵孟頫在杭州十年官江浙行省儒学提举任期已满，升任扬州路泰州尹兼劝农事一职，然他未去扬州赴任，仁宗就是在此时召他入翰林苑的。据虞集在《王知洲墓志铭》中称：

昔我仁宗皇帝，天下太平，文物大备，自其在东宫时，贤能材艺之士，固已尽在其左右，文章则有翰

林学士清河元公復初，发扬蹈厉，藐视秦汉；书翰则有翰林学士承旨吴兴赵公子昂，精审流丽，度越魏晋；前集贤侍读学士左山商公德符，以世家高材，游艺笔墨，偏妙山水，尤被眷遇。盖上于绘事天纵神识，是以一时名艺，莫不见知，而永嘉王振鹏其一人也。[20]

又据苏天爵《故集贤大学士光禄大夫李文简公神道碑》所记画家李衎，言：

盖上(仁宗)在潜邸，已闻公名。既至，礼遇隆重，字而不名……超拜集贤大学士、荣禄大夫。当是时，朝之宿学硕儒名能文辞翰墨者，若洺水刘公赓、吴兴赵公孟頫、保定郭公贯、清河元公明善，皆被眷顾，士林欣慕以为荣。公居其间，年德具尊。[21]

由此可知，因仁宗、沈王通达儒学，崇尚艺文，故当时在他们的努力下，成为东宫积蓄的南北儒家代表及文人艺术家包括：元明善、赵孟頫、姚燧、萧斡、阎復、洪革、张养浩、虞集、商琦、郭贯、刘赓、王振鹏等多人。至于沈王对于赵孟頫的关注，也许更早在武宗、仁宗之前的成宗时代。前叙李瑢《匪懈堂集古帖》中收有赵孟頫大德八年(1304年)在杭州所书《钱唐上天竺寺白衣大士像记》，文中写道：

似望利益群生，福归圣上，次及国土，咸臻安乐，谨述事迹本末，告于高丽众相公，欲乞启白国王，特与建殿造像，致严崇奉，庶几佛法流通人心，知敬幸甚。

从文中可知这一重修的观音白衣大士道场，乃为高丽国王特建，而此高丽国王非他人，当应即为高丽忠宣王的王璋。此记既为赵孟頫所书，而此书墨迹又在以后传入高丽，则必与王璋相关，或王璋与赵孟頫在此前神交已久，或已相识了。

仁宗于至大四年(1311年)正月武宗驾崩后登基，由王璋推荐的人才，绝大多数都受到擢拔，其中赵孟頫是最突出的一例，七八年间，他从四品官职，提升到一品，并恩推三代，其妻管氏也封为魏国夫人，这在元代可谓罕见。对于赵孟頫，时“仁宗圣眷甚隆，字而不名，尝召侍臣曰：文学之士，世所难得，如唐李太白、宋苏子瞻，姓名彰彰然常在人耳目，今朕有赵子昂，与古人何异”[22]。

沈王在辅佐仁宗登基后的第二年，将高丽国王的位置让给其长子王熹，是为高丽忠肃王。自己却在中国大都构筑了万卷堂，“招致大儒阎復、姚燧、赵孟頫、虞集等与之从游，考究以自娱”[23]。那些曾受到沈王提携的仁宗朝重要儒臣，均常出入于万卷堂。其中赵孟頫更是与之友谊极深，品鉴书画、相与酬唱，正如《留别沈王诗帖》中所写：“分瓯共酌人参饮，临砌同看芍药枝；华屋焚香凝燕寝，画屏摘句写乌丝。”沈王由于倾慕赵孟頫诗、文、书、画，而深感身边无人，认为高丽需要培养新一代人才，于是将年仅28岁的高丽才子李齐贤，在延祐元年(1314年)招致大都万卷堂侍奉左右。李齐贤(1287—1367年)字仲思，号益斋。高丽庆州人。15岁时参加高丽成均试登科立身。一身曾四任宰相，事七王。他来华后在沈王身边很快与赵孟頫等结识，友谊渐深。对于李齐贤来说，对赵的书法感受特别新鲜，曾写有《和呈赵学士子昂》二首，诗云：

珥笔飘缨紫殿春，诗成夺得锦袍新。
侍臣洗眼观风采，曾是南朝第一人。

风流空想永和春，翰墨遗踪百变新。
千载喜逢真面目，况闻家有“卫夫人”。(原注：学士夫人管氏亦工书。)

李齐贤来华时，赵孟頫书风已风靡朝野，这是他从程钜夫南下招隐到官居元廷一品，几十年来一直努力的结果，也是他一生孜孜不倦地将杭州文化圈的书法复古理念，向大都输送，并征服大都，保护中

华传统文化之结果。当然这对于李齐贤来说,则是一个全新的书法风貌,并深解赵氏通过"复古"而获得"变新"的意图,故他称"千载喜逢真面目"。李齐贤由获得"新"的感受,到以后转为书学赵孟頫,诗文也学赵孟頫。从他开始,松雪体很快成为高丽士大夫学习的新目标。据朝鲜徐居正《笔苑杂记》载:"自元以来,学字者皆宗赵孟頫焉。先生平生手迹遍满四海,其流传东国,我所得见者,不下数百本,墨迹如新……王之东还,文籍书画驮载万签,赵之手迹满于东方,盖由此也。"故可说,后来赵孟頫松雪体能笼罩并风靡高丽三百年之久,连印刷刻版字也用松雪体,其传播初始者即沈王和沈王的近侍李齐贤。

关于沈王对仁宗的影响,及帮助仁宗积蓄人才,并在仁宗即位后提倡儒学、恢复科举等重大改革中的作用,明代修《元史·高丽传》时均未提及。在摒除蒙元旧制的政策下,宋濂等修史者,对于这位外夷国王的政治影响,显然在回避之列。因而历来关于赵孟頫的研究,均忽略了这位在赵孟頫一生中极为重要的提携者。今钩沉此段史实,并寻觅到赵孟頫这件《留别沈王诗帖》,想来对更深入研究赵孟頫生平、揭示其书法在对外文化交流史上的重要地位应有所启示,是为幸。

参考文献

[1] 赵孟頫《松雪斋集》卷三《哀鲜于伯几》。

[2] 《式古堂书画汇考·书考》卷十六《赵荣禄书过秦论卷》。

[3] 《式古堂书画汇考》卷十六,《赵魏公临王献之洛神赋并记》赵孟頫此卷,作于至治二年孟秋。

[4] 《式古堂书画汇考》卷十六,《赵魏公临王献之洛神赋并记》虞集此跋,题于至治二年九月十五日。

[5] 方回《桐江续集》卷二十四《送赵子昂提调写金经》。

[6] 黄惇.从杭州到大都——赵孟頫书法评传//中国书法全集——赵孟頫卷.北京:荣宝斋出版社,2002

[7] 赵孟頫《松雪斋集》卷三《题黄素黄庭经后》

[8] 《式古堂书画汇考·书考》卷十六《赵荣禄书过秦论卷》。

[9] 《式古堂书画汇考·书考》卷十六,(延祐三年写本)《赵孟頫书高上大洞玉经卷》。

[10] 董其昌.戏鸿堂法帖:卷一.北京:中国书店,1989。又见董其昌《容台别集》卷三《书品》,杨无补辑《画禅室随笔·评旧帖》(跋杨义和《黄庭经》后)。

[11] 容庚.丛帖目:第二册.香港:中华书局,1980:521

[12] 董其昌《容台别集》卷三《书品》。

[13] 容庚.丛帖目:第一册.香港:中华书局,1980:322

[14] (朝鲜)成俔.慵斋诗话.亚西亚文化社

[15] 朱德润《存复斋文集·附录》,周伯琦《有元儒学提举朱府群墓志铭》。

[16] 李齐贤《益斋乱稿》卷九《忠宪王世家》。

[17] 全元文:第16册.南京:江苏古籍出版社,2000:453,程钜夫《大庆寿寺大藏经碑》

[18] 姚燧《牧庵集》卷三《高丽沈王诗序》。

[19] 赵孟頫《松雪斋集》附录。

[20] 虞集《道园学古录》卷十九《王知洲墓志铭》。

[21] 苏天爵《滋溪文稿》卷十《故集贤大学士光禄大夫李文简公神道碑》。

[22] 《松雪斋集》附录,杨载《赵公行状》。

[23] 《高丽史》卷三十四《世家·忠肃王元年》。

原刊《千年遗珍国际学术研讨会论文集》2006年上海书画出版社

再谈南朝墓《七贤与荣启期》砖印壁画

林树中

一、南京西善桥南朝墓砖印壁画

(一) 概述

南京西善桥南朝墓于1960年4月发现，墓总长8.95米、宽3.1米、高3.3米。墓室结构在长方形基础上，各边向外弧形突出，中置一石门。甬道口向外一面，绘有彩色壁画。墓室左右壁中部为砖印壁画，壁画前距底1.1米处，各有嵌砌的砖窗棂。全部壁画砖的两侧均刻有文字，如“向上行第卅一”等编号，便于镶砌。在前壁顶部、墓门上及墓顶里部砖上，散印着菱形纹、钱纹和卷草纹等。墓顶等处砖上，尚刻印有“上”、“中”、“下”、“薄”、“沙奸”等文字[1]。

壁画两壁各长2.4米、高0.8米、距底0.5米。南壁壁画自外而内为：嵇康、阮籍、山涛、王戎四人；北壁自外而内为向秀、刘灵(伶)、阮咸、荣启期四人(图1~8)。

出土壁画《七贤与荣启期》不仅表现了门阀士族的代表“七贤”的共同特点，也塑造了各人不同的个性。如嵇康，《世说新语·容止篇》说他：“身长七尺八寸，风姿特秀，见者叹曰：萧萧肃肃，爽朗清举。”绘画作者正是据此来塑造了嵇康的形象。据《历代名画记》卷五载，顾恺之曾画过嵇康的四言诗，并深有体会

图1-1

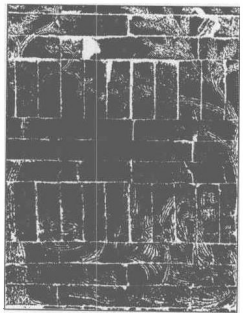


图1-2

图1-3

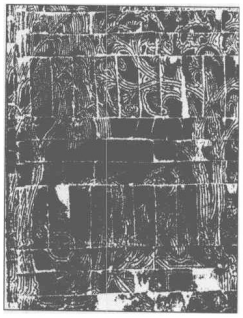


图1-4

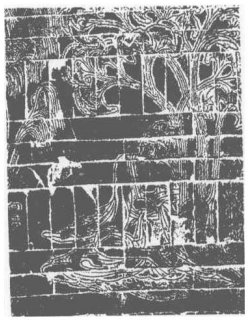


图 1-5

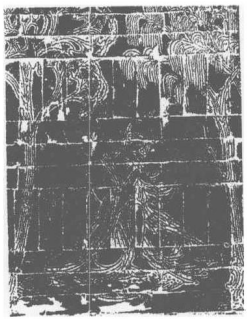


图 1-6

图 1-7

图 1-8

地说："'手挥五弦'易，'目送飞鸿'难。"壁画正是按照这两句诗来表达嵇康的精神状态的：画面表现了嵇康的傲慢，敢于"非汤、武而薄周、孔"的气概，同时又表现了他内心充满着矛盾的精神状态(图 1-1)。而画王戎，则表现了他表面清高而骨子里天天在筹划做生意赚钱的精神状态。你看他一边靠在巾箱上，一手耍着玉如意(王戎"如意舞")，跷起左腿搁在右腿上(只是在解剖上还有点不当之处)，那种既做了高官而又发了大财，怡然自得的神气(图 1-4)! 画阮籍则着重他"作啸人似人啸"(图 1-2)。画荣启期则表达了《高士传》中的描写："鹿裘带索，鼓琴而歌"及陶潜诗"荣叟老带索，欣然方弹琴"的诗意(图 1-8)。这些画表现典型人物的典型形态都是比较成功的。

壁画既画了嵇康、阮籍、山涛、王戎像，又画向秀、刘灵、阮咸和荣启期像。荣启期亦作荣期，见于《列子·天瑞》，是春秋时的隐士，"尝行于郕之野，鹿裘带索，鼓琴而歌"。曾对孔子说："得为人，又为男子，又行年九十，为三乐。"《世说新语·排调》注云："子欲为隐遁也，则当如荣期之带索。"他的放逸不下于七贤，所以和"七贤"画在一起。

(二) 墓主与年代

关于南京西善桥大墓《七贤与荣启期》壁画的年代，尚有不同看法，发掘报告定为东晋到刘宋，《新中国的考古收获》又定为东晋。经众多学者讨论，普遍认为时代到不了东晋。南京大学蒋赞初教授据《建康实录》及《元和郡县图志》等记载，考定此墓为宋·孝武帝景宁陵(成于大明八年，464 年)[2]。就砖印壁画的状况考察，南京南朝墓《七贤与荣启期》壁画最接近母本原作，而早于时代明确的南齐有同样壁画的三陵(南齐为 479—502 年)。唯南京西善桥墓既具有皇帝一级的"七贤"壁画；但墓内只设一道石门(已知齐、陈帝陵设两道石门)，且此墓全长仅 8.95 米(已知齐、陈帝陵墓长 13 米以上)。那么此墓墓主，应是先做过皇帝，而后又被废为王的人物。六朝有聚族而葬的习俗，且《建康实录》、《元和郡县图志》亦载刘宋前废帝刘子业墓(景和元年，465 年)，后废帝苍梧王刘昱墓(元徽五年，477 年)与孝武帝景宁陵在同一墓区，那么西善桥墓应属刘宋前废帝刘子业墓，或后废帝苍梧王刘昱墓。因为墓主及年代的考订与壁画母本的作者有重要关系。

(三) 壁画母本的作者

《七贤与荣启期》的母本作者是谁?从作者对画中人物的熟悉、阶级地位、精神状态刻画的细致程度来看，可以推知当是士大夫画家。据唐张彦远《历代名画记》(卷五、六)著录，东晋南朝曾画"七贤"的，有：

戴逵、史道硕、顾恺之，以上东晋。

陆探微南朝宋、齐。毛惠远、南齐。

而曾画“七贤”(或称“竹林像”)与荣启期的仅有顾恺之和陆探微，而且还有待于进一步的研究。

关于戴逵的画，见于《历代名画记》卷五所引顾恺之《论画》：

《七贤》惟嵇生一像欲佳，其余虽不妙合，以比前“竹林”之画，莫能及者。《嵇轻车诗》作啸人似人啸，然容悴不似中散，处置意事既佳，又林木雍容调畅，亦有天趣。《临深履薄》兢战之形，异佳有裁。自《七贤》以来，并戴手也。

关于顾恺之所画，《历代名画记》卷五本传记载：

顾画有《异兽古人图》……绢六幅图《山水》、《古贤》、《荣启期、夫子》、《阮(沅)湘》并《水鸟》屏风。《桂阳王美人图》、《荡舟图》、《七贤》、《陈思王诗》，并传于后代。

“七贤”中，嵇康、阮籍死于魏末，其他五人都活到西晋。据《历代名画记》著录，东晋戴逵(329—396年)是最早画“七贤”的知名画家。在他以前也有人画过“七贤”，但不够理想，至戴逵所作才超过他们，但除了嵇康一像外，其余皆“不妙合”。以此对照出土的《七贤与荣启期》砖印壁画，却个个都是真实生动“妙合”的。文献还未载戴逵画过荣启期像，而砖印壁画“七贤”与荣启期母本出自同一人之手，是很明显的。金维诺先生仅在顾恺之《论画》里提到戴逵画过“七贤”，而认为《七贤与荣启期》壁画的母本为戴逵原作，理由似还不够充分[3]。

南京博物院的发掘报告，承名世、谢稚柳诸先生的文章都说壁画的艺术风格显得与顾恺之的渊源关系很深，甚或倾向于作者即顾恺之。《历代名画记》载：顾恺之“善图古贤”而且“自为之赞”，可知他不止一次画过“七贤”，他生平同“七贤”一类人物也交往最多，熟悉他们，故也比较能恰如其分地表现“七贤”。但据上引《历代名画记》著录，顾恺之是画过《七贤》，而画荣启期却是《荣启期、夫子》①。

《荣启期、夫子》表现的是孔子见荣启期的故事而非荣启期像。《列子·天瑞》：“荣启期，春秋时人，鹿裘带索，鼓琴而歌。孔子见于泰山，问曰：‘先生何乐也?’对曰：‘吾乐甚多：天生万物，唯人为贵，吾得为人，一乐也；男女之别，男尊女卑，吾得为男，二乐也；人生有不见日月，不见襁褓者，吾行年九十矣，三乐也；贫者士之常，死者氏之终，居常以待终，何不乐也。’”今传宋人佚名《孔子见荣启期图》纨扇(现藏美国波士顿美术馆)正是表现这一故事。画面表现孔子及其弟子，遇见荣启期弹琴而歌。此与独幅肖像画的《七贤与荣启期》壁画是有明显区别的。那么，从《历代名画记》的著录来看，《七贤与荣启期》砖印壁画母本属于顾恺之的可能也很少。

下面再就《七贤与荣启期》壁画与宋齐间的陆探微作一比较探讨。

《历代名画记》卷六著录陆探微的作品说：“有《宋孝武像》……《孝武功臣》、《竹林像》②……《荣启期》、《孔颜图》③……并传于代者也。”

“竹林”即“竹林七贤”，这是六朝人的简称用语，已见上引顾恺之《论画》。俞剑华先生标点，当不至

---

① 此处标点据：历代名画记.俞剑华注释.上海：上海人民美术出版社，1964

② 此处俞剑华注释本标为《孝武功臣竹林像》，误。

③ 此处俞剑华注释本标为《荣启期、孔颜图》，误。因为上引顾恺之作品《荣启期、夫子》明显表示是荣启期与孔夫子对话。当然孔子身边也会带弟子，但不一定是颜回。此段文字《荣启期》是一图，《孔颜图》完全具有其独立性。因此应标为两幅画。

错误至此，或为其助手张某所为。但是陈传席先生在他所编的《六朝画家史料》中，也标成“宋孝武功臣竹林像”，这就不免“贻笑大方”了。

以上只是说文献记载陆探微画过“竹林像”，也画过“荣启期”。下面再从画家的风格和主要表现技法特点进行此较。

唐代张彦远是看过六朝画家诸多原作的。在他的《历代名画记·论顾陆张吴用笔》中说：“顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽，格调逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。”这是“高古游丝描”。

同篇谈陆探微说：“其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。”拿《七贤与荣启期》砖印壁画拓片和流传为顾恺之的《女史箴图》卷及《洛神赋图》卷等来此较，绘画风格较为接近，表现的事物(舆服制度、树木等)也具有同一时代的特点，但这些图卷主要表现的线条都是“紧劲联绵，循环超忽”，“春蚕吐丝”(元·汤垕《画鉴》评顾恺之用线)般的高古游丝描，而此壁画则以铁线描为主，挺劲锐利，轻重转折有明显的变化，特别是树干根部部分尤为明显。

从所画人物的形象来考察，《女史箴图》卷中的人物脸形基本继承了汉画中的鹅蛋形——丰满、略带椭圆形，不像壁画中人物额角和下巴都略近方形——清瘦、俊秀。正如《历代名画记》卷六引张怀瓘的话说：“陆公(探微)参灵酌妙，动与神会，笔迹劲利，如锥刀焉，秀骨清像，似觉生动。”即壁画的人物脸形更接近于陆探微“秀骨清像”的特点(图 2)。

顾恺之、陆探微都是著名的肖像画家，《宣和画谱》卷一说：“陆探微平生所画者，多爱图古圣贤像，不为无意。”他既“师于顾恺之”(《历代名画记·叙师资传授南北时代》)，继承顾恺之的画风而随着时代的发展又有所前进，艺术造诣超越顾恺之也是合乎事物的发展规律的。陆探微的画风既具有“行笔紧细”(汤垕《画鉴》)的和顾恺之共同的特点，又具有“笔迹劲利，如锥刀焉，秀骨清像，似觉生动”(张怀瓘《画断》)和“陆(探微)得其骨、顾(恺之)得其神”(《历代名画记》卷六)的与顾恺之的区别。从壁画用笔的劲利和人物形象的“秀骨清像”特点来看，它更接近于陆探微。《唐朝名画录》还说：“陆探微画人物极其绝妙，至于山水草木粗成而已。”这种表现特点也与《七贤与荣启期》壁画相近。

图 2

特别是墓室砖印壁画制作的年代，与母本作者的生活年代的关系，更是决定母本作者是谁更为重要的依据。

《历代名画记》卷五说，陆探微在南朝“宋明帝时(465—472 年在位)常在侍从，丹青之妙，最推工者”。而上考南京西善桥南朝壁画墓的制造时间在 465 年或 477 年，正是陆探微在当时朝野声誉最高之时，而顾恺之在东晋义熙五年(409 年)即已去世，距此已 70 年左右，其采用顾恺之画作为母本，可能性实少。帝陵壁画采用当时在世并处在声望最高的陆探微画本作为母本以改制砖印壁画是合情合理的。

南齐三陵砖印壁画《七贤与荣启期》与南京西善桥墓的同一题材壁画，出自同一母本，已有定论。既然已发现的南齐三陵都采用同一模式砖印壁画，由此可以推论：从南齐高帝萧道成开始，到结束的和帝萧宝融的陵墓，都应该有《七贤与荣启期》砖印壁画。而这种南齐帝陵壁画模式实创始于齐高帝的泰安陵。

陆探微入齐后年约68岁，仍在宫廷任职，且居宫廷画家之首。《历代名画记》卷六《范惟贤》条："范惟贤，诸家并不载品第，唯南齐高帝集名画曰十二人，自陆(探微)至范惟贤，亦未见其迹。"那么从齐高帝的陵墓开始采用陆探微的画样《竹林(七贤)像》、《荣启期》作为母本，制作帝陵的砖印壁画，就更为合乎事实了。

下面再谈对南京博物院《试谈"竹林七贤及荣启期"砖印壁画问题》[4]的商榷意见。此文在"作者问题"中引用拙文《江苏丹阳南齐帝陵砖印壁画探讨》，却又说"虽然文献中不见有陆探微画过'七贤'的记载"，其实笔者在拙文中提到，据《历代名画记》的著录，陆探微画过"竹林像"和"荣启期"。现在本文在这一问题上已再作详细明确的交代。

至于原作者(如陆探微)的母本(也称"粉本"、"样")与画工的制作问题，这里要把二者区别开来。我们探讨的是母本的作者。该文说："看来，当时'百工'(工匠)也画过这类圣贤画。因此，上述三种说法(母本作者是戴逵、顾恺之、陆探微)都值得商榷。"当时画工只是根据这些大画家的母本作为粉本进行再创作，不能因为画工的再创作而否定母本的作者。这才是主要的。

该文又认为像丹阳南齐三陵的壁画，从"七贤"、"羽人戏虎"、"车马出行"直到"小日"、"小月"，都是整体设计，不是"用现成的粉本"，"这些现象说明与画师(指再创作的画工)的直接关系，它们只可能是烧砖、筑墓的工人通力合作创造，决非用现成的粉本"，从而把"七贤"壁画母本的作者是谁都全部否定了。这是笔者所不能同意的。

本文在下面还要谈到"羽人戏虎"、"飞天"、"出行仪仗"与"武士"等与陆探微作品的关联，说明这些作品都是陆探微"秀骨清像"画风的显现，也是参照陆探微画作为母本来"设计"的。全墓壁画都笼罩在南齐以陆探微为最高绘画标准的秀骨清像画风之中。

另一方面是该文的作者还没有掌握我国六朝以至整个古代绘画的"创样"与"再创作"的规律。中国画史上所谓"张(僧繇)家样"、"吴(道子)家样"，都是首先由这些画家首创个"样(本)"来，然后以"样(本)"来进行再创作，南京西善桥墓、丹阳南齐三陵的砖印壁画都是如此。以上四处砖印壁画都来自同一母本。西善桥墓与南齐三陵早晚仅差几十年，而三陵之间仅差几年时间。单就"七贤"壁画来看，就出现这么多的变化(如南博文"三幅'七贤'图的同异"所指出的"表现在个别人物的年龄上和表情上有别……")(图3、图4)，一直到以后山西永乐宫的壁画，也是根据母本("样"、"粉本")所画。吴道子的粉本，经过若干代人的再创作，到明清便成了《道子墨宝》(人民美术出版社，1963年)的样子。虽然变化很大，但还可以看出吴道子画的面目来。

总之，南京西善桥南朝大墓和南齐三陵的《七贤与荣启期》砖印壁画母本的作者应该是陆探微。这一壁画不妨即可作为陆探微的作品来看。

史称的"六朝绘画三杰——顾恺之、陆探微、张僧繇"，新中国成立以来，对顾恺之及其作品的研究，有很多学者参加讨论，发表了不少论著。但对陆探微及其作品的探讨，却显得少了。此一砖印壁画作者的时代与作者的探讨，对研究陆探微以至整个六朝绘画都具有重要的意义。

笔者这些论点先发表于《文物》1977年第1期，又发表于1993年上海辞书出版社出版的《中国名画鉴赏辞典》，得到前辈和同行如夏鼐、宿白、伍蠡甫诸先生的赞许。这次再次进行修订与补充，谨以此就正于国内外诸学者。

二、江苏丹阳三座南齐帝陵砖印壁画

(一) 概说

继1961年在南京西善桥发掘出刘宋大墓壁画《竹林七贤与荣启期图》之后，1965—1968年又在江苏丹阳陆续发现了三座南齐的陵墓壁画。这三座帝陵虽不曾有绝对纪年的实物，但其墓主与年代有史书、地方志等文献记录，以及金石考古证明，再结合壁画内容和墓前石麒麟的考证，皆可予以查考。胡桥墓(一号墓)墓主已肯定为南齐明帝萧鸾之父(被追尊为景帝)萧道生夫妇的修安陵，建造年代为建武元年(494年)。宝山墓(二号墓)墓主发掘报告定为原做过皇帝，后被废为东昏侯萧宝卷，建造年代为永元三年(501年)。吴家村(三号墓)墓主定为和帝萧宝融，建造年代为中兴二年(502年)，在南齐(479—502年)统治的23年中，属于后期[5]。

图3

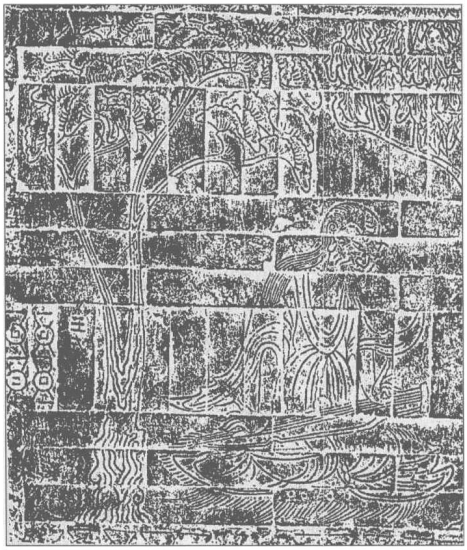


图4

(二) 壁画内容与题字的考释

上述南齐三帝陵墓壁画内容与位置安排，事先经过整体设计。三大墓壁画内容有这样几类：除甬道口外壁画有彩绘壁画外，墓顶画日、月(图5)，两壁依次画：狮子(图6)、四神、飞仙、武士(图7)与出行仪从、七贤与荣启期。其中位置最重要、篇幅最大的是《七贤与荣启期》(高约0.8米，两幅各长2.4米)和“四神”④。这在当时算得是巨幅壁画了。

据《报告》：“羽人戏虎”(图8)位于墓室西壁，砖侧题字“大虎”，正是代表西方的“白虎”。墓的东壁应为“羽人戏龙”，三号墓“羽人戏龙”砖侧题字作“大龙”，正是位于东方的“青龙”。“此墓残砖中尚有‘朱鸟’的砖刻文字”(《报告》图一五)。按“鸟”即“雀”字，据《广

④ 据《报告》：“羽人戏虎”高0.9米，长2.3米。

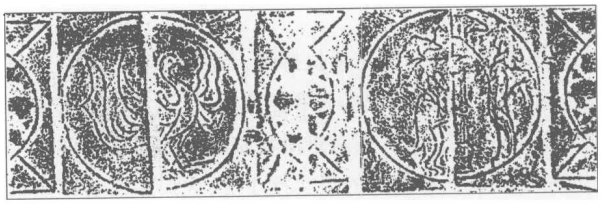


图 5

图 6

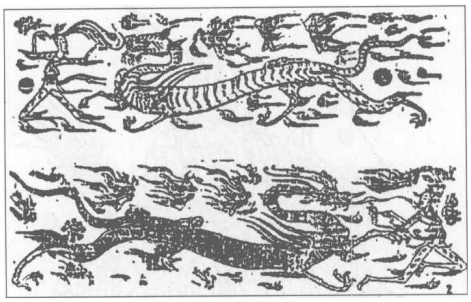


图 8

图 9

图 7

韵·集韵》:“鸟,音爵,与雀同。”《说文》:“依人小鸟也。”《正字通》:“俗雀字。”可知“朱鸟”即“朱雀”。又笔者在此墓墓地调查时,见墓地上尚有碎砖甚多,偶然拣到一块,一面是六角形的龟背花纹,另一面阴刻文字“玄武”二字。此残砖拓片曾带给南京博物馆参加清理的同志看过。可知此墓原有《玄武》的壁画。位置可能在北壁[5]。据此碎砖拓片,龟背上一个六角形花纹单位,宽 3 厘米、长 6 厘米,可以推想完整的《玄武》壁画画面也是很大的。此龟背花纹与邓县彩色画像砖墓《玄武画像砖》类似,由此还可以推想其全貌(图 9)。《邓县彩色画像砖墓》图三十九为《凤凰画像砖》,由此也略可推知此墓《朱雀》壁画的概貌。

⑤ 按:《报告》未细谈南壁和北壁的情况,可能清理时已残缺。

“大龙”、“大虎”再加上“朱雀”、“玄武”，应为“四神”的壁画。

关于“羽人戏虎”壁画，《报告》说：“‘羽人’立于画面的一侧……左手执拂帚，帚尖系一花饰，右手做捧帚的动作。”其实羽人所执并非拂帚，而是仙草。这可以六朝人自己的画和题字为证，云南昭通霍承嗣墓壁画有青龙和玉女，上题“玉女以草授龙”[6]，此草即“仙草”。其实在南京博物院陈列的原壁画及拓片很清楚，羽人右手执一仙草与虎相戏作引导状，而左手以从仙草上摘的果实授予虎，虎口中所含便是草实。这种题材的绘画由来已久，辽宁营城子东汉壁画墓画的也是羽人拿仙草引导一龙[7]，原意也是示意墓主“乘龙升仙”的。

《报告》又说：“(虎)其右上角有两‘飞天’(图 10)，一持仙果，一作散果状。”其实当以定名“飞仙”为宜。花纹砖的装饰图案，大都以与佛教有密切联系的莲花为主体。壁画空隙处，也都以飘举的莲花、云气作为点缀，它有象征天空、“天国”、“仙界”之意。这些飘举的莲花图案也见之于南京栖霞山南朝佛教石窟和北朝龙门等处的石窟浮雕。据文献记载，东晋南朝寺院的壁画中也有飞仙、狮子。

图 10

“大虎”右上角的第一个飞仙并不是《报告》所说的作散仙果之状，所持的是南齐时著名的“孔雀裘”。据《南齐书·文惠太子传》：“(太子)善制珍玩之物，织孔雀毛为裘，光彩金翠。”此图飞仙所持裘上瓜子形中加点的即为孔雀尾巴上的毛羽。裘下可能是“织成”(用金线织成的锦)并缀以珠子。裘披在肩上，这是当时统治阶级上层人物享用的奢侈品。唐阎立本《历代帝王图》陈文帝像身上披的也是用鸟毛织成的裘。

图 11

仪从出行图中的“骑马武士”(图 11)，砖侧阴刻“右具张”文字。“张”字据《说文》：“施弓弦也。”“具张”应释为施弓人，也是帝王的仆人，但地位较高，是出行中的重要侍从。用今天的话来讲就叫“贴身保镖”。传为顾恺之《洛神赋图卷》(摹本)曹植出行的行列中，车的左右也有“具张”的人物[8]。

值得注意的是，此人披甲，马也披甲，人佩剑，背一弓而不佩箭囊，两手拱持一丸，这就叫泥丸(经火烧炼过，十分坚硬)，在当时还是“秘密武器”，也是汉人的传统猎具之一。史载《左传·宣公二年》：“晋灵公不君……从台上

⑥ 见：文物，1963(12)：封二

⑦ 见：考古，1974(4)：58，图二

⑧ 参看：文物，1973(3)：23，图三七

弹人，而观其辟丸也。”刘向《说苑·杂言》：“隋侯之珠，国之宝也，然用之弹，曾不如泥丸。”但直至西晋，北方的少数民族如拓跋鲜卑对此武器还一无所知，以为“引空弹而落飞鸟”，是“晋人异法怪术”。⑨

“具张”后面是三个执仪仗的人物(图 12)，所持仪仗均残缺，但其他二墓的都很完整。第一人所持用织成套装的棨戟，为皇帝所专用，有别于一般汉墓画像砖中的棨戟，也是跟东晋冬寿墓、霍承嗣墓壁画中所见的棨戟不同。第二人所持为雉尾扇，当时只有皇帝与正王以上才能用此仪仗。顾恺之《洛神赋图卷》(摹本)所画曹植是个正王，故也用雉尾扇。河南洛阳龙门宾阳洞北魏浮雕《皇帝礼佛图》也用雉尾扇。第三人所持为华盖(或称曲华盖)，也是皇帝用的仪仗。龙门《皇帝礼佛图》中的华盖与此壁画最为相似。这说明北魏迁都洛阳后，皇帝仪仗都是仿照南朝的制度。砖侧题字“散”应为“霰”，即后来的“伞”字。

南齐皇帝陵墓壁画的仪仗出行，是汉墓壁画的继承，只是简化了。“辟邪”、“升仙”等思想，主要也是继承汉代的。

晋南北朝的统治阶级，大都迷信“神仙”，南齐开国皇帝萧道成便是如此。《南史·齐本纪·高帝》：“始帝年十七时，尝梦乘青龙上天，西行逐日”，“泰始三年，宋明帝遣前淮南太守孙奉伯往淮阴监元会。奉伯旧与帝(萧道成)款，是行也，帝与奉伯同室卧，奉伯梦上乘龙上天，于下捉龙足不得”。这固然是萧道成为了要做皇帝大造舆论，但做梦是一种下意识作用，这种思想是当时统治阶级意识形态中的一个重要方面。

图 12

图 13

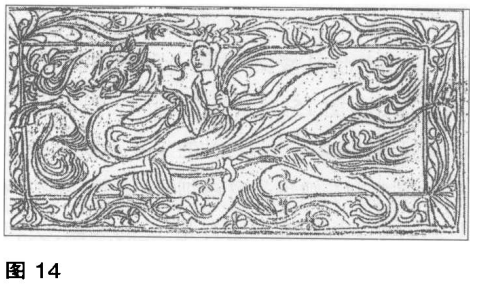


图 14

如果拿这一部分壁画与北方绘画进行比较，它和相当于北魏时期的通沟四神冢的壁画最为接近。“羽人戏龙(虎)”与北魏后期的石棺、墓志铭盖上的画像羽人、飞仙、四神(图 13)⑩最为近似，只是羽人所持的仙草又变成莲花了。这说明南北朝的绘画是有很多共同之处的。

此墓壁画即有狮子、四神、羽人、飞仙，而同见之于敦煌第 249 窟窟顶的北魏藻井画。因之，此墓壁画中所见的飞仙、羽人、四神、狮子等，也都应该是南齐时代流行的佛教画。拿“羽人戏龙(虎)”和邓县墓画像砖比较，它和《邓县画像砖墓》一书中图二九的《骑麟画像砖》最为接近(图 14)。此砖画面正是《南史·齐本纪·废帝东昏侯》中所说的当时建康诸寺佛刹殿中藻井上所画的“仙人骑兽”图。丹阳三墓加上邓县墓以及通沟墓中同类题材的壁画和四川成都万佛寺出土的南朝石刻浮雕等，不难推想长期湮没的南朝众多的佛教寺院壁画、藻井画、装饰画等的概貌。河南邓县墓的壁画和画像砖，就其内容和风格

⑨ 见《魏书·文帝纪》。东晋十六国北燕冯素弗墓已发现此实物，并在报告与注文中有所说明。

⑩ 见：王子云.中国古代石刻画选集.北京：中国古典艺术出版社，1957

特点等来看，它的年代很接近于丹阳三大墓而略早。邓县墓的墓门壁画和画像砖，可以作为丹阳三墓砖印壁画的重要补充，以帮助我们对南朝绘画作进一步的探讨。

(三) 壁画的制作形式与定名

这一壁画的形式与定名，首先要肯定的，其性质是壁画，这是最主要的，然后再定其是什么性质的壁画。它是用泥在刻好花纹后切开制成的若干木模上印成砖坯，然后烧成。壁画是印出来的，而非用刀一类工具在砖坯上刻出，其全称应该是"木刻砖印壁画"或"木模印砖壁画"、"木刻模印镶嵌壁画"，简称当以"砖印壁画"更符合实际一些。这一名称 1977 年笔者进京拜访考古研究所夏鼐先生时，曾得到夏先生首肯。其后在 1980 年第 2 期以南京博物院名义发表的《江苏丹阳县胡桥、建山两座南朝墓葬》、《试谈"竹林七贤及荣启期"砖印壁画问题》，都采用了"砖印壁画"一词，以后也为日本、美国发表的有关著作和论文所采用。

由南京博物院尤振尧先生执笔的《江苏丹阳县胡桥、建山两座南朝墓葬》一文中，把绘在墓门与甬道口的壁画称为"彩绘壁画"，在墓室内的"七贤与荣启期"等的壁画称为"砖印壁画"[6]。笔者也很赞同这一定名。

(四) "秀骨清像"与陆探微绘画风格

上面《七贤与荣启期》壁画的讨论中，已经谈到陆探微和他的绘画风格"秀骨清像"。这里再就南齐三陵的"羽人戏龙"、"羽人戏虎"等来谈谈。

据报告，"羽人戏龙"、"羽人戏虎"，画幅各高 0.9 米、长 2.3 米。显然在帝陵壁画中，与《七贤与荣启期》都是重点作品。这一壁画的整体构图：上画三个飞仙，下面是羽人手持仙草引导龙、虎前进。

元·汤垕《画鉴》载：

陆探微与恺之齐名，余平生只见《文殊降灵》真迹，部从人物共八十人，飞仙四，皆各有妙处。内亦有番僧手持骷髅盂，盖西域俗然……望之神采动人，真稀世之宝也，今藏秘府。后见《维摩像》、《观音像》、《摩利支天像》，皆不逮之。张彦远谓："风神遒举，笔力顿挫，一点一拂，动笔新奇。"非虚言也。

是说此画构图，上画飞仙四，下画文殊降灵行列。部从人物共 80 人。其构图正与"羽人戏龙"、"羽人戏虎"相合。全图气氛风神骏发，形象、线条流动飞扬，二者有很多相似之处。

其次是羽人和龙、虎的形象，充分体现了陆探微的"秀骨清像"特点。现在所见到的羽人形象，脸部额角带方，瓜子脸，身躯细长，略经比划，头与身子比例约为 1:8。四肢也是瘦长，腰细，特别是成于南齐建武元年(494 年)三陵中最早的齐景帝萧道生修安陵的"羽人戏虎图"(图 15)。该图上部的三个飞仙(图 10)，也是"秀骨清像"的标准作品，尤其是第一个两手持"孔雀裘"散花的女飞仙。她脸的瓜子形没有羽人那么夸张，但带方形味的俊秀脸庞，则是"陆家样"中仕女画的形象典型。她也是身材细长，细腰，体态婀娜，衣袂飘举。第二个飞仙为男性，手捧盘，盘内装仙果之属，其造型类同羽人。还有龙、虎的形象，头和身子有修长俊秀之感。上述齐景帝修安陵的"羽人戏虎图"，成于建武元年(494 年)的王朝前中期，正是陆探微刚去世不久，故更能体现其"秀骨清像"的风格。

到了和帝萧宝融的陵墓(成于中兴二年，502 年)。"羽人戏龙"、"羽人戏虎"基本保持萧道生陵壁画的特点，而形象略有变化，羽人脸部在瘦长中，轮廓趋肥胖，外轮廓变圆线、圆味，四肢变化不大，所见的三

图 15

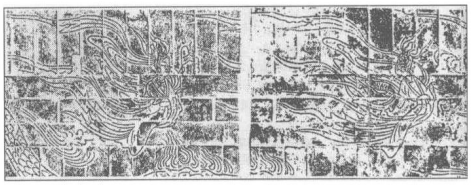


图 16-1　　图 16-2

个飞仙形象，为齐末之典型(图 16-1、图 16-2)，也是仕女画的典型。比之萧道生陵前后相差 8 年，其间有一定的变化。脸型趋向圆、胖，向梁代过渡。这不单是从陆探微到张僧繇两种画风的转变，也是一个时代人的审美观念的变化。有些留待下面讨论张僧繇绘画风格时，再行细谈。

其他如出行图中的人物：执仪仗者、武士，以至狮子、日中金乌、月中玉兔，都笼罩在共同的“秀骨清像”氛围之中，表现了陆探微的“陆家样”的特色。“秀骨清像”也成为南朝宋、齐时期艺术的时代共同特色。

所谓“秀骨清像”，应当是指表现人物的清瘦秀丽、修长苗条。有时甚至把男子画得带有女性的特点，表现为一种病态的“美”。如同当时文学作品中的“宫体”一样，显然是受到当时门阀士族审美观的影响，是门阀士族阶级性在绘画造型上的具体体现，也是同魏晋以来统治阶级对于人物品评的标准相关联的。

自曹丕建立九品中正制之后，品评人物除了根据门第高低作为主要标准外，还有外貌的标准。刘劭所著《人物志》代表了汉末魏初品鉴人物的理论。他主张根据人物的外形以观察人物的内心：论声音以气禀为根据，论风神以眸子为依据。这显然是一种唯心论的东西。从曹魏的当权派之一的何晏开始饮酒、服药、追求女性美，直到东晋南朝的门阀士族，都成为一种习尚。要当“名士”，首先要具有貌美、健谈的条件，这样才可以雍容而至高位。由于这样的历史条件和政治背景，也就在绘画方面产生了门阀士族所要求的理论和审美观。

顾恺之是“秀骨清像”画风的开创者。《历代名画记·论画体工用榻写》说：“顾生首创维摩诘像，有清羸示病之容，隐几忘言之状。”正是由于顾恺之出身门阀士族，因而也在人物画中体现了同一阶级的美学思想和审美观。而完成“秀骨清像”这一风格的是南朝宋、齐时代的陆探微。《历代名画记》评陆探微的画也特别强调了“秀骨清像”这一特点。

这种风气也影响到当时的雕塑艺术，如现存四川万佛寺出土的齐、梁石刻佛像，不但穿上“名士”的服装，其脸形和精神状态的刻画也像一个门阀士族的“名士”，受到此风影响的北朝龙门等处石刻也是如此。统治阶级正是要求按照其本阶级代表人物的形象去塑造佛像的。

这些壁画继承了汉代以来画工绘画的传统，在构图、用笔等方面，都可看出与汉代画像砖、画像石、墓室壁画明显的渊源继承关系。人物形象写实、动态夸张而生动，用线仍以铁线描为主，但已根据面部、衣纹、树木的不同对象，有了粗细转折的变化。这些善用流利飞舞的长线条，有的达到数尺长度而连贯一气，尤具六朝绘画的特色。

(五) 壁画体现六朝的时代精神

为什么在南朝的皇帝陵墓壁画中这样突出“七贤”和荣启期?这是因为在各个历史时期,统治阶级都有他们所要树立的代表人物,体现了六朝所特有的时代精神。“七贤”不仅是南朝宋、齐陵墓壁画中的典型人物,也是宫廷壁画中的典型人物。据《南史·齐本纪·废帝东昏侯》记:在玉寿殿中,“又作《七贤》,皆以美女侍侧”。陵墓中的“七贤”壁画,正是宫廷“七贤”壁画的再现。这同当时统治阶级崇尚的清谈玄学有着直接的联系。

魏晋南朝的清谈玄学代表人物有魏正始年间的何晏、王弼,继之活跃于魏末西晋的代表人物便是被称为“竹林七贤”的嵇康、阮籍、山涛、王戎、向秀、刘伶(壁画亦作灵)、阮咸,而以“七贤”的影响力最大。其中山涛、王戎仕晋,都位至三公,权倾一时。只要看一下“七贤”在刘宋贵族刘义庆编著的《世说新语》中所占的崇高地位和大量篇幅便足以说明了。“七贤”都出身于门阀士族,他们的共同特点是:以自己的出身门第、容貌仪止和“名理”教养相标榜;借用老庄思想从各个不同角度来对儒家的经典作出种种解释;饮酒、服药(“五石散”)、崇尚清谈玄学。但是因生活的时代有先后,各人的经济地位、政治地位不同,因而思想、表现也不一样。对不同人物还要作具体分析,不同看待。

“七贤”中嵇康和阮籍死得最早(魏末)。三国是我国历史上尊法思想占支配地位的时代,突出的政治人物曹操,在整个曹魏时期有着深远的影响。鲁迅说曹操“尚通脱”(通脱即随便之意),也反对儒家的“礼教”。这些都影响到嵇康和阮籍。鲁迅还说:“阮籍作文章和诗都很好……嵇康的论文,比阮籍更好,思想新颖,往往与古时旧说反对。”[四]儒家历来捧周公(旦),而嵇康却大唱反调,他在《与山巨源绝交书》中提出了“非汤、武而薄周、孔”,因此被当时掌权的司马氏杀了头。嵇康在司马氏严酷的政治压力下,敢于反对他标榜的“以孝治天下”,敢于批判汤、武、周、孔,具有一定程度的反潮流精神。他是当时门阀士族中进步的思想家、文学家和画家。他画过《巢由图》,巢父和许由相传是唐尧时代不与尧舜合作的隐士。他不画儒家推崇的尧舜却去画巢父、许由,说明他的绘画思想与当时鄙薄儒家的思想是相一致的。但嵇康也有他的时代的局限。他想反对礼教,却又不能摆脱礼教,批儒还是不彻底的。他相信神仙,在《养生论》中也有不少唯心论的东西。

阮籍也抨击儒家崇拜的“圣人”,并把称道礼教的所谓“君子”比成裤中的虱子,主张“越名教而任自然”。他曾说:“礼岂为吾辈设耶?”但仍然不能摆脱礼教。他在司马氏压力下饮酒装糊涂,以“至慎”明哲保身,总算没有被杀头。对这种绝对的利己主义、一切从自我出发的思想都是应该加以批判的。

“七贤”中的其他五人都活到西晋。晋王朝代表着由汉末魏以来逐渐形成的门阀士族地主的利益,推行儒家路线。为了维护其腐朽统治,在儒家思想的统治地位大大动摇的情况下,变换手法,用道家思想来补充孔学,炮制了一套唯心主义的“玄学”,为其腐朽的统治制造理论根据,玄学成了统治者标榜的统治思想。向秀原是嵇康的密友,但在嵇康被杀以后,屈服于司马氏的压力,竟然跑到司马氏那里,称道司马昭,比之为尧舜。他是唯心主义哲学家,也是西晋前期玄学的代表人物。这五人中以王戎和山涛在西晋官做得最大也最反动。特别是王戎,他官做到司徒,任意侵占土地,“广收八方园田水碓,周遍天下,积实聚钱,不知纪极。每自执牙筹,昼夜计算,恒若不足”。又兼营商贾谋取厚利,极尽剥削之能事。做官则“苟媚取容”,“与时舒卷”(引文见《晋书·王戎传》),看来是个善于玩弄权术、“八面玲珑”、老奸巨猾的人物。

三、南京西善桥油坊村大墓砖印壁画

此墓于1960年发现，到1962年4月发掘结束。墓全长13.5米，甬道有两道石门。墓室遭到严重的破坏，可能有历史的因素。墓室结构作凸字形，四壁作弧形突出，如倒置热水瓶胆。

墓的顶部已无存。在第一甬道的两壁中部，各有拼砌的1.05米×0.65米的砖印壁画“狮子图”(图17)。东壁部分受破坏，狮子图仅存后半身、四足及尾部。狮子作蹲伏状，头部昂起，长尾上翘，凸起的阳线条及表现风格是继承丹阳南齐三陵的《狮子图》。在砖块上，阴刻编号文字如“右狮子下行第五”等。与南京西善桥墓、南齐三陵的模式相同，西壁全部被破坏。这座墓的墓砖大部分均有花纹，并有拼砌出的整幅图案。从甬道到墓室以及墓底的底砖都有花纹，甚至排水沟也是用杂乱的花纹砖砌成的。花纹类型可以分为两大类：(一)几何形花纹，如网纹、放射纹、环内六瓣花夹网纹、双钱夹网纹等；(二)植物花纹，如卷草A式、B式，环内六瓣花、八瓣花等。花纹制作又可以分为模印和阴刻两种，绝大部分是模制的。

图17

《报告》还将这些花纹砖与北魏墓志、敦煌莫高窟第254窟、河南邓县彩色画像砖墓的砖纹进行比较，加以考察[8]。此墓墓主，报告据《元和郡县志》：“陈宣帝顼显宁陵在县南四十里牛头山西北……”从地理位置看相近，定为陈宣帝显宁陵，以后一直为有关专家所公认。陈宣帝顼死于太建十四年(582年)，即为此陵墓建成的年代。

四、综谈梁陈的墓室壁画

关于南朝宋、齐的砖印壁画，上面已作很多讨论。而梁、陈时期，可以确认为陈代帝陵并有砖印壁画的，只有南京西善桥陈宣帝顼显宁陵一处。而梁代的帝陵，其墓室迄今没有发现。

南朝梁代宗室王一级的墓室，已发掘的可以确认或推断其墓主身份的：梁·安成康王萧秀、桂阳简王萧融、桂阳敦王萧象、南平元襄王萧伟、临川靖惠王萧宏等。墓室采用的都是各式花纹的花纹砖，迄今未发现砖印壁画。由此可以认为，在萧梁一代，其墓室纹饰发生很大变化。王一级的墓室不作砖印壁画。皇帝一级陵墓虽尚未发现，也可以认为即使有砖印壁画，也只能像陈宣帝顼显宁陵的《狮子》那样。宋、齐时期显赫一时的《竹林七贤与荣启期》的画，将不再出现。

联系历史来考察，因为进入梁代，梁武帝在治国政策方面作了大改变。他不再搞“清谈玄学”，而大力“兴佛尊儒”。梁武帝以佛教为国教，三次“舍身”同泰寺，朝廷之上，不再清谈玄学，而是展开激烈的“神灭论”的大辩论。从全国发现的各处中型身份的墓室画像砖来考察，所表现的大多是僧人(图18)、飞天(至此已是佛教的飞天，不再是与道教相混的“飞仙”、“天人”)、狮子(佛教中护法与辟邪)和大量的莲花图案。

在一定程度上能够代表梁、陈时期墓饰特色的常州墓画像砖，其主要内容是以辟邪致祥的狮子、飞天、各式的莲花花纹砖为主，其他还有门吏(图19)、侍女(图20)、舞女(图21)、四神、与《山海经》有关的神

话等。

这些都说明一个时代根据政治的需要都有其所要标榜的人和事物。王志高先生《简议西善桥“竹林七贤”砖印壁画墓时代及墓主身份》就忽略了这一点，而把《七贤与荣启期》砖印壁画表现得最为典型、精彩的刘宋末期的南京西善桥南朝大墓列为陈代的一个做过皇帝而被废的废

图 18

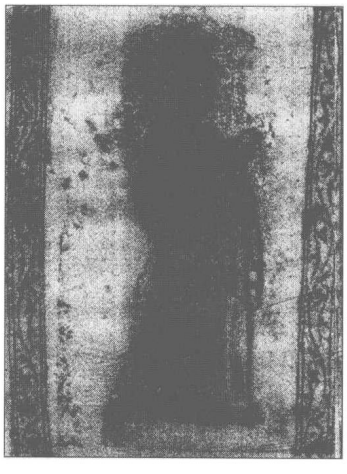


图 19

图 20

图 21

帝陈伯宗的坟墓。因为陈废帝陈伯宗墓，其墓室绝不可能再用那么大的空间来表现《七贤与荣启期》这样的人物。

王先生的主要论点还从墓的形制、出土物等来论定此墓年代“应为南朝中晚期，即属齐至陈朝”。而笔者在本文所论定此墓的年代在刘宋前废帝刘子业的永光元年 (465 年)，或后废帝刘昱元徽五年(477 年)，而公元 465 或 477 年，距南齐开国的 479 年仅有 14 年至 2 年之差，不可能在墓的形制和出土物出现什么明显的差别，因而他的论点也是不能成立的。

五、综论

(一) 南京、丹阳南朝帝王墓砖印壁画发现的重要意义

三国两晋南北朝时期，是我国绘画发展史上的一个重要时期。特别是东晋南朝的绘画，在这个历史时期占有重要地位。文献所载东晋南朝的绘画作者、作品和评论很多，但因年代久远，所存实物极少，仅有如传为东晋顾恺之所作卷轴画等少数作品，而这些摹本的作者、年代与真伪尚有争论。至于有明确年代的南朝绘画尤少，仅有梁萧景墓神道碑侧的线刻画等。河南邓县发现的彩色画像砖墓，已被肯定为南朝墓，但绝对年代仍不明确。作为南朝都城的建康(今南京)和齐梁两代最高统治者发迹的地方——丹阳，是这一历史时期陵墓最集中之处。1961 年在南京西善桥发现的南朝大墓《七贤与荣启期》砖印壁画

和丹阳发现的三座南齐陵墓的砖印壁画，内容富于时代色彩，艺术造诣极高。且多为大幅巨制，正是现知南朝绘画最有代表性的作品，它的历史价值超过流传为顾恺之所作的《女史箴图》卷等诸摹本。丹阳南朝大墓虽不曾发现有绝对纪年的实物，但其墓主与年代有史书、地方志等文献记录，以及金石考古证明，再结合壁画内容和墓前石兽加以考证，其墓主和墓葬年代都可以确定。在南朝地面建筑壁画都已湮没的今天，南京、丹阳南朝陵墓砖印壁画的出土，确是我国绘画史上一次重要的发现，也是中国文化和中国历史的一次重大发现。因之，在2001年《中国20世纪考古大发现100项》中，江苏省徐州汉代楚王陵、南京南朝大墓、丹阳三座南齐帝陵砖印壁画、南京五代南唐二陵，当之无愧地入选。

经比较，丹阳壁画《七贤与荣启期》的构图，人物形象、风格都与南京出土的基本相同，但某些细部却有不少差异。如王戎眼角多鱼尾纹，显得年老。阮咸满脸皱纹，胡子满腮，也完全是个老头。而南京的壁画，这两人则作年青的形象，比较符合竹林之游时二人的年纪。刘伶像，南京壁画左手持耳杯，丹阳的壁画则左手放下，不持杯。南京壁画榜题都直书其名，丹阳壁画有的称“山司徒”，“阮步兵”，加以官号。丹阳壁画的人名在砌砖时很多都弄错了。可以看出，这些壁画和制作都有共同的母本，这种母本六朝与唐人称“样”，即后来所称的“粉本”。在复制或再创作时，作者可随己意在原稿的基础上加以改动，但基本布局与造型不失母本的风貌。南京出土的壁画不但时代早，也最接近原作。丹阳墓要晚几十年，其壁画的母本经过反复传移摹写甚至再创作，起了上述一些变化是不足为怪的。这里可以联系两地所出壁画一起进行研究。

(二) 大师与时代风格

作为一代宗匠的艺术家，他所创造的艺术风格，也常是这一时代审美意识的集中体现，而且受到整个时代哲学思潮和社会风气所统领。作为整个六朝时期，统领绘画思潮及其品评标准的主要是占统治地位的士族的清谈玄学及其对人物的品评标准。

东汉以来的庄园经济日益发展和巩固，汉末大乱，分裂割据，更促使庄园经济的扩张，等级森严的门阀士族占住了历史舞台的中心，他们的世界观和人生观形成了一个新的体系。当时的文化思想领域比较自由而开放，议论争辩的风气盛行，于是东汉那些占统治地位的儒家思想、礼义道德、谶纬宿命、烦琐经学等，都被怀疑和否定。曹操父子破坏了东汉重节操伦常的价值标准，使名士进一步否定了传统观念和礼俗，代之而起的是高谈老庄、双修玄礼，既纵情享乐，又满怀哲意，超然自得。无为无不为的清谈玄学，以追求长生的服药、饮酒任气、品评姿容、论道谈玄、追美山水的所谓魏晋风度成为统治一切的社会风气。陈旧的礼法，挡不住新颖的思潮，从哲学到文艺，从观念到风习都出现一个新的局面。于是才性胜过节操，薄葬代替厚葬，玄学超越儒学，活跃于魏末西晋的“竹林七贤”如嵇康、阮籍、山涛、刘伶、阮咸、王戎、向秀成了统治者和社会标榜的人物。人们被这些人物的才情、性貌、品格、风神所吸引，不再如东汉那样以功业、节操、学问，而主要以其内在的思辨态度和精神状态受到推崇，这些就日益成为这一历史时期的哲学和文艺中心。当然思潮是唯心主义的，有消极的成分，但却又是我国历史上一次思想的大解放，当时思想比较活跃，提出的问题也很多，是一个大转折的时期，也是收获丰硕的时期。

当时的评品人物是士人进入仕途的主要阶梯，也是统治的门阀士族政治制度和取材标准的具体体现。其主要着眼点已不再是汉代的功业、节操、道德、儒学，而是通过人的外在状貌所体现的内在的精神性，即人的才情、气质、格调、风貌、性分、能力。自曹丕确定九品中正制度以后，对人的评议成为整个社

会、政治、文化的谈论中心。因而适应门阀士族所需要的贵族气派、讲求脱俗的风度神貌成为一代美的理想。如魏·刘劭所撰《人物志》,其书论辩人才,以外见之符,验内藏之器,按此分别流品,研析疑似。直到刘宋刘义庆所著的《世说新语》,其所津津乐道的如西晋王衍"岩岩清峙,壁立千仞","嵇叔夜(康)之为人也,岩岩若孤松之独立;其醉也,傀俄若玉山之将崩"。评山涛是"无所标明,淳深渊默,人莫见其际而其器亦入道,故见者莫能称谓而服其伟量"。评东晋王羲之则是"飘如游云,矫若惊龙"。直到南朝宋的明帝也重玄学,好《周易》,曾集朝臣于清暑殿讲,诏清谈名士伏曼容执经。"曼容素美风采,明帝恒以方嵇叔夜(康),使吴人陆探微画《叔夜像》以赐之。"(《南史·儒林·伏曼容传》)。刘宋后期"七贤"就画进王室贵族的坟墓壁画。南齐时"七贤"是宫廷壁画也是帝王陵墓壁画主要典范。

从著录的六朝代表画家、绘画作品及其品评来看,显然都受当时这种美学思潮与人物品评的影响。汉末的蔡邕受灵帝(168—189年在位)之诏"画赤泉侯(杨喜)五代将相于省,传有《讲学图》、《小列女图》"。(所引见《历代名画记》,下同)还是儒家思想的统治,但他的书论《篆势》中却已提出"体有六篆,要妙入神"开文艺思潮风气之先。曹魏杨修所画《吴季札像》还是汉画所见题材,但《严君平像》的严君平已是著《老子指归》的老庄思想人物。少帝曹髦亦画有隐士《于陵子》、《黔娄夫妻图》。最早画佛像的吴·曹不兴,是三国时期造诣最高的画家,谢赫把他列为第一品第二人(在陆探微下),说:"不兴之迹,殆莫复传,唯秘阁之内,一龙而已。"却又说"观其风骨,名岂虚传"。"风骨"一词在清谈玄学、人物品评中占有很重要地位,在绘画中是指气格、风范的卓越,即他的画已进入门阀士族审美的范畴。

西晋代表画家是荀勖和卫协。荀勖(约210—289年)出身士族,仕至高官,且博学、善书画、通音律,是个典型的士族画家。顾恺之在《论画》中评其《孙武》一画说:"骨趣甚奇。二婕以怜美之体,有惊剧之则,若以临见妙裁,寻其置陈布势,是达画之变也。"谢赫《古画品录》把他列在第一品,评云:"风范气候,极妙参神,但取精灵,遗其骨法,若拘以体物,则未见精粹。若取之象外,方厌膏腴:可谓微妙也。"顾评重其骨趣,构图能达画之变。谢评则认为其人物造型体物即形似尚有不足,而神的表达已达到很高的水平。是荀勖的画已在士族审美风趣和标准中,追求人的"气候风范"和"取之象外"的"风神"和《世说新语》对人物的品评是完全一致的。

卫协,据东晋·葛洪《抱朴子》说,当时已称"画圣"。对卫协的品评,在顾恺之《论画》中占有很重要的分量,他说:"《七佛》及《夏殷》与《小列女》二(三?)皆卫协手,伟而有情势。《北风诗》亦卫手,巧密于情思,名作。然未离南中,南中像兴,即形布施之像,转不可同年而话矣。美丽之形,尺寸之制,阴阳之数,纤妙之迹,世所并贵。神仪在心而手称其目者,玄赏则不待喻,不然真绝夫人心之达,不可或(惑)以众论,执偏见以拟通者,亦必贵观于明识。夫学详此,思过半矣。"着重在"伟",气势宏伟壮观,"情势"、"情思"在一个"情"字。即已重在神的表达。说他作画能得心("神仪在心")应手("手称其目"),有深刻细致的观察。谢赫《古画品录》则说:"画虽有'六法',罕能尽该,唯陆探微、卫协备该之矣"。把卫协列在第一品,并说"古画皆略,至协始精","虽不该备形似,颇得壮气,陵跨群雄,旷代绝笔",是说他画比之汉代,已进入精密阶段,但形似仍有不足,"颇得壮气",与顾评"伟而有情思"差不多。"未离南中……不可同年而语"是说他的画虽精密,但比之南方东晋绘画风格的出现,又有很大的距离。这些都表现了由汉代过渡到东晋的特点。

东晋顾恺之既是"画绝"又是善于总结前人经验提出鸿篇巨论的画论的大画家和大理论家。他是上文所谓"南中"艺术风格的代表,体现了中国绘画史发展到东晋的飞跃。他通过自己的实践和理论,提出

了几个著名的论点："以形写神"、"传神阿堵"、"迁想妙得"、"临见妙裁"、"置陈布势"、"即形布施"、"骨法"和"用笔"等。其核心即"形神论"。"形神论"自顾恺之提出以后，千余年来一直成为画家、理论家讨论的重点，也可以说是民族绘画灵魂、民族文化的精粹所在。他的以上这些论点，成为谢赫"六法论"的主要基础。六法论的最高也是六法中最高体现是"气韵生动"，也是顾恺之"以形写神"、"传神阿堵"的继承和发展。

生于东晋末活跃于南朝宋齐的陆探微是顾恺之的直接继承者。"密体"的艺术风格始于卫协，中经顾恺之的发扬，而完成于陆探微。陆探微的创作思想可以说是完全按照顾恺之的路子走的。由于他是个专职的画家，倾其毕生精力于画道，虽未留下卓越的理论，但从同时与后来人对他的品评是可以得出这样的结论的。谢赫认为陆探微是"该备"六法的第一品第一人。又说他"穷理尽性，事绝言象"，这种语言，也是品评人物和文论品评的语言。就是说他的绘画是体现顾恺之"形神论"和谢赫"六法论"的最高成就。当时的人物品评也好、绘画的品评也好，主要是突出"人"的门阀士族们的贵族气派、超脱风度的"外观"，也就是"形"。通过人的外观(形)的描绘，体现内在的气质、智慧、品格。要求树立一种具有无限可能性的人格理想，和内在的"理"、"性"，是追求人的"气韵"和"风神"最高标准的美。造型艺术中的"以形写神"、"传神"、"气韵生动"和语言艺术中的"言不尽意"有同样的含义。王弼的《周易略例》说："尽意莫若象，尽象莫若言；言者所以明象，象者所以存意，得意忘象。"艺术的言辞、形象是手段，通过这手段去把握领悟那无可穷尽的本体、玄理、深意。也就是《庄子·外物》所说的："荃(筌)者所以在鱼，得鱼而忘荃……言所以在意，得意忘言。"即元理假于言说，言说实非元理，元理明而名言绝，"穷理尽性"就是达到了"理"、"性"的极致，也是穷尽了人和物的"气韵"。"穷理尽性、事绝言象"就是当时绘画艺术所要追求的美学标准。这里有"顶峰"的意思。但这是达到门阀士族的玄学的审美的顶峰。我说的是"空前"，但不是绝后，是说他的作品具有鲜明的时代性和个性，能够代表一个时代的最高成就，是指这种中华民族的文化精英，代表着某一历史时期的最高文化水准与个人风格，具有不可重复性。

参考文献

[1] 南京博物院，南京市文物保管委员会.南京西善桥南朝大墓及其砖刻壁画.文物，1960(8-9)：37-42

[2] 蒋赞初.南京史话(上).南京：南京出版社，1995

[3] 金维诺.我国古代杰出的雕塑家戴逵和戴顒.人民日报，1961-08-24

[4] 南京博物院.试谈"竹林七贤及荣启期"砖印壁画问题.文物，1980(2)

[5] 南京博物院.江苏丹阳胡桥南朝大墓及砖刻壁画叨.文物，1974(2)

[6] 南京博物院.江苏丹阳县胡桥、建山两座南朝墓葬.文物，1980(2)

[7] 鲁迅.魏晋风度及文章与药及酒之关系//鲁迅杂文全集.郑州：河南人民出版社，1994

[8] 罗宗真.南京西善桥油坊村南朝大墓的发掘.考古，1963(6)：291-300

原刊《艺术探索》2005年第1期

20世纪中国山水画的历史定位及画风趋向

阮荣春

熟悉中国美术史的都知道，中国山水画的发展历经了几个大的画风递变的过程：唐代“大小李一变”，五代“荆关董巨一变”，南宋“李刘马夏一变”，元代“大痴黄鹤又一变”（王士祯《艺苑卮言》）。由这一变又一变的山水画风，基本上可看出中国山水画风发展的几个大的转承特色。而这些画风特色的形成，有其时代政治因素、经济因素、地域因素等，那么我们对20世纪中国山水画风的特色当如何概括呢？而这一特色又是在什么动因下产生的呢？20世纪中国山水画成就与历代山水画相比处于什么样的位置？本人有些想法，提出来听听大家的意见。

一、20世纪中国山水画风的三个阶段

20世纪中国山水画风的形成可粗分为三个阶段，即1911年至1949年为复古阶段，1949年至1966年为师法自然阶段，1976年至2000年为新复古与创新阶段。

之所以认为第一阶段为复古阶段，即因为这一阶段的山水画人大多以古人为师，如张大千、黄宾虹、溥心诋、金拱北、吴淑娟、吴湖帆、肖俊贤等均以古人笔墨作画，创造性的画人甚少，即使有个别强调师法自然或锐意创造者，亦为这一时期师古画风所掩。这里有必要强调的是，此时的师古对象不是四王，而是石涛等革新派画家。例如，张大千、刘海粟以石涛为师，黄宾虹以石疗为师，金拱北、溥心诋等各执古人一端而名扬一时。只有傅抱石，虽也不可避免临习石涛等人的作品，但于民国晚期已开始大胆创新，进行着“抱石皴”的尝试。

第二阶段为1949年至1966年。这时期的画以新生活为动力，开始走出复古窠臼，“创新”、“深入生活”遂成一时风气。傅抱石“抱石皴”已趋成熟；刘海粟受欧风影响，泼墨泼彩也形成一定的艺术冲击力；黄宾虹在石疗等先贤的基础上，创造出浓重浑厚、乌黑发亮的山水画；李可染在直承黄宾虹墨法的同时，将西画的用“光”引入山水画中，亦在山水画坛上争得一席。此外如陆俨少的云水画法、宋文治的江南新貌等均为近代山水画的发展作出了积极探索。这一时期真可谓为千岩竞秀，万壑争流，新时代山水

画风已初步形成。

“文化大革命”后为第三阶段。这一阶段虽然山水画人成千上万，但真正卓有成效的并不多，基本上可认为是对前一阶段画风的沿袭，故称为“新复古阶段”。其中黄宾虹、李可染画风追随者尤多，或可认为，这一时期直至今天的山水画坛，基本上是以黄、李画风为主导。同时，许多中青年画人则在西洋画风或现代思潮的影响下做着各种创新的尝试。

二、“低潮期”与中国山水画坛的“将军”们

在山水画发展的历史进程中有辉煌期与低潮期，就20世纪中国山水画的成就与历代山水画相比，虽然傅抱石、黄宾虹等山水画大师们力求创新发展，并取得了当代最高成就，但总体而言，其成就远未能达到画史上辉煌期的高度。从辉煌期山水画人的作品中，我们可以看到，他们之所以能成为山水画大师、山水画的开派或画风的继承者，均具备三种能力，或称之为成就他们事业的三大要素：(一)造景造型能力；(二)用笔用墨能力；(三)营造作品气韵的能力。五代的荆关董巨是这样，南宋的李刘马夏、元代的大痴黄鹤、明代的吴门四家和清初诸贤无不如此。他们造景千变万化，构图新颖奇巧，用笔奇肆多变，用墨有韵有味。反顾20世纪中国山水画大师的作品，无论是造景造型、用笔用墨，还是营造气韵的能力，远不能与历代大师相比。或造景能力弱，或造型基础差，或有笔无墨，或有墨无笔，或无气韵生动可言等等。所以本人认为，20世纪中国山水画在山水画史上为低潮期。因此，20世纪中国山水画大师也只能称之为矮子里的将军。

傅抱石以其深厚学养，锐意创新，开山水画“抱石皴”法，用笔不任法度，狂放不羁，作品浑厚润泽，自然清新，然就诸多作品总体分析，作品粗率，大而化之，虽其皴法已趋成熟，但整体作品尚未定型，特别是大自然万水千山，千变万化，岂能用“抱石皴”一法盖全！加上山水画中的人物千人一面，或结构失调，直接影响着其作品本身的质量，这些不足现象在宋元明清诸多“四家”的大师作品中很少出现。

黄宾虹的山水画，我曾在《中国近现代美术史》中称其为近现代山水画坛上“又一变”的先驱。他是传统的，在笔墨的应用上，已创造出了新的境界，但是他的山水画造景、用笔、用墨过于机械，特别是他缺乏造景能力，作品形式的类同已进入程式化，例如左高右低的布局，前景三四棵树，圆圆的山头等为常见形式，构图造景单调，画面可读内容很少，看十几幅便倦。如果将黄宾虹的作品与“四王”相比，除了在用墨上有所创造外(用笔基本上是对石疗的沿袭)，他在造景造型气韵等方面远不如“四王”。如王石谷山水画千变万化的造景能力，造型的提炼概括能力，黄宾虹是万不及一的；至于石涛、龚贤等，在用笔用墨上的灵活多变，自然气息的灵动多变，黄宾虹更是不能相提并论。机械性、类同感是山水画的大忌，是与师法自然创造融通相悖的，绘画一旦走上定式，也就意味着走到了它的形式表现的尽头。大自然变化不可端倪，造景取象用笔用墨也当灵活多变。如果苛刻地评价黄宾虹，他在造景取象融通方面是最没有创造性的，一味的笔墨，使他走上了“机械”作画的道路，这是非常遗憾的！师习黄宾虹画者切忌！(现在师习黄画者甚众，我已发现一些人的作品中有不好苗头，一个平方尺与十个平方尺的笔墨表现形式几乎一模一样！一幅作品与十几幅作品亦几乎类同！)

李可染作为山水画家，有赖于其西洋画的学养，他是国立艺术院首届西画研究生，20世纪40年代涉足山水画坛，他在布景造型等方面较其师黄宾虹成熟得多，画面整体把握也较好，且多见创造，应该

说西洋画的基础成就了他。但是，或因西洋画给他带来的求整体、块面的习惯，线条表现一直是他山水画中的弱项。在他早期的山水画中用墨较淡，线条刻画的弱点尤为明显，重墨山水出现后，使他的山水画因墨而掩盖了线条的不足，由是山石形体只见墨不见笔，形成了“堆墨”现象，丢失了传统山水画中“笔”的美感，这是非常遗憾的。

刘海粟是位多面才能的画家，油画、国画均有涉猎，他与徐悲鸿几乎同时驰誉画坛，平心而论，刘海粟在人物画创作方面远不及徐悲鸿那样扎实严谨，以致这位昔日的学生徐悲鸿曾夸下“待汝十年”的海口。但在风景写生上徐则逊于刘，一个画家总有自己的特长，刘海粟的豪放性格与气度决定了他以抒写造化称雄画坛。刘海粟在山水画家中最具气势与魄力，就这一点而言，足与傅抱石并驱，在20世纪中国山水画坛上少见。但亦与傅抱石一样，因过于注重画面的笔墨气势，追求石涛等狂放画风，又由于教育与其他画种对他的分心，作品往往缺乏严谨性，直至晚年才见有恢宏而严实的作品，但为时已晚。

在20世纪后期画人中，有两位山水画家不得不提，他们的作品在拍卖市场上一路高歌，冲破“天价”，轰动一时，这就是吴冠中与张仃。张仃以笔力见胜，当代画人出其右者不多，且其取景造型纯熟多变，俱在法理之中。只是让人感到美中不足的是，或张仃有意彰显笔力，放弃了墨的运用，作品显得苍劲枯燥有余，润泽不足。看张仃的画，一如听一位有实力的音乐家干着嗓子唱歌，缺少润，缺少韵，真想为他送一杯水。

而吴冠中的作品严格地说不能称山水画。如果说李可染的山水画是有墨无笔，张仃的山水画是有笔无墨，那么吴冠中的山水画则是无笔无墨——“笔墨等于零”。至于山水的取景造型以及气韵在吴冠中这里一条也用不上，他作品追求的是创意(有如丰子恺)。如果硬将其作品列入山水画给打分的话，只能打创意分。

我虽研究了几十年美术史，做了多年山水画的实践，但说实话我是个书呆子，不懂炒作，不懂市场，看不懂吴冠中的山水画价格为何出奇的高。

我无意贬低这些为中国山水画事业作出贡献的山水画家们(特别是其中的傅抱石、黄宾虹、刘海粟等，他们不但在山水画创作方面作出了可贵的探索，且是近现代美术史论的先驱)，在这里我只想客观、历史地将20世纪中国山水画置入整个中国山水画发展进程中作比较分析，给一个较恰如其分的位置，以期有利于山水画朝着正常的轨道发展。同时也真诚地希望理论家们也能较客观评价我们这个时代的山水画成就及其画人们。

三、20世纪中国山水画的起步是否走错了道

接下来谈谈20世纪中国山水画“低潮”的原因，有必要引起理论家及画人们的重视！以上本人毫无忌讳地直道大师们山水画中的不足或缺陷，目的就是为探寻“低潮”的原因根本，或可认为大师们画中的问题就是我们今后山水画发展中必须注意的！那么这些大师作品中最集中的问题表现在哪里呢？本人认为，根本的问题还是画风问题。

在中国的山水画史上，乃至各个历史时段中，山水画风或“南”或“北”，或复古或创新，均有各自特点及其代表人物，如五代荆浩、关仝高旷峻厚，董源、巨然清远润泽；北宋李成、范宽雄壮坚实；“南宋四家”硬直清朗；“元四家”苍茫空灵；明代“吴门四家”典雅闲趣；清代“四王”古朴守旧，“四僧”清新自然。

那么我们这一时代画风怎样定位呢？可否称之为“浓重粗野”！代表人物则可推傅抱石、黄宾虹、李可染。张大千虽或可列位20世纪四大山水画家，但后期的变革主要在国外，在国内并未产生多大影响，真正有重大影响的主要是傅、黄、李三人，其他如刘海粟、陆俨少、关山月、黎雄才、宋文治等均为这一时代的杰出代表，但在山水画方面的影响相应要弱一些。

“浓重粗野”画风的形成，原因是多方面的，而最直接的原因，当与政治同文化的导向有关。从20世纪初的新文化运动开始，批判的锋芒一直指向“四王”，即认为“四王”的复古画风是中国画衰落的原因。本人以为有失偏颇，或可认为，这种批判是种误导，它不但未能促进中国画的发展，相反，批判的结果，只能加速中国画衰落的进程。

其实，陈独秀、吕徵并不懂中国画，虽然提出的“革新中国画”的精神是对的，但矛头直指“四王”、“先要革王画的命”，就有些革命冲动了。革王画的什么命？难道就是“四王”“大概都用临摹仿托四大本领复写古画”？用一“大概”二字，将“四王”说得一无是处，未免过于主观了！“四王”是临仿了一些大痴、黄鹤等人的古画，但正如学习书法一样，临帖是必须的，画人临习大痴、黄鹤等作品，有如书家临习“二王”、颜柳字帖一样，是提高技法之手段。就“四王”现存作品分析，也并不是以“四大本领”复写古画，有些作品虽题着仿某家款识，但实际上只是一种好古心态（石涛等革新派作品中也有），其作品大多属他们构思创作的。也由于“四王”的笔墨功底深厚，结构严谨，作品以“六法”气韵为上，粗制滥造的画作极为罕见。现在看来，当时对“四王”的批判并没有一分为二地进行去其糟粕、存其精华。“四王”有应该批判摈弃的地方，特别是因循守旧、陈陈相因的“董巨披麻皴法”千篇一律的使用，致使形式感类同，“陈旧”感加重，加上追随“四王”的一大批画人的普遍使用，清初画坛确如一潭死水。但是“四王”作品中表现出的笔墨、气韵，淡然文静气息等是不应该否定的。相反这是传统山水画中的精华所在，应该继承发扬。事实上，自然中的山水是静谧而灵动的，散布的气息又是鲜活的，画人们当以淡然沉静的心态去体悟它、表现它，古人所言“澄怀观道”当是此意。

“四王”的心态是静的，“四僧”的心态是动的，从山水画人作画而言，静的心态更易表现山水的灵动感，但是“四王”闭门造车，日日大痴黄鹤，自然在作品上就失去了山水的灵动气息。而石涛等革新派，从本质上看，走的虽是董其昌承袭元人的路子，但石涛他们作品中的自然气息与个人情绪色彩更浓烈些，山石皴法也灵活多变，不用说，在当时复古画风笼罩画坛之际，还是有着积极意义的。石涛而后，画风已逐渐出现转向革新派这一边，特别是“扬州八怪”之后，这一画风已成为主流。历史进入民国，由于新文化运动的推导，而忽视了对革新派遗风的批判，遂使革新派画风愈演愈烈，画坛始终在这复古的怪圈中旋转，只是将复古的对象由“四王”转向了石涛等革新派的一边。可以认为，清末流行的，新文化运动推崇的，现在仍在继续着的山水画风均属这一画风的延续。而这种画风被视为文人画之正统，从而形成了文人画那种大写意的错误观念。比起“四王”，革新派遗风给山水画坛带来的消极影响更甚，可以想象，山水画人如若缺少“临帖功”，缺少前文所说的三大能力（即造景造型能力、用笔用墨能力、营造气韵能力）而一味地横涂竖抹，浓墨重彩，将是怎样的结果？

黄宾虹、傅抱石、李可染、刘海粟等就是在批判“四王”的声浪中拿起山水画笔走上革新山水画之路的。石涛的无法而法、我用我法，石疗的“蓬头垢面”，以及“八怪”的“横涂竖抹”等画风，即是20世纪中国山水画“浓重粗野”画风的基础。所以，本人似乎觉得20世纪中国山水画的“低潮”不是傅抱石这些大师们努力不够，而是20世纪中国山水画的起步即在政治文化舆论指向下走错了道！

四、发展——可否先以院体精神改良

清初革新派走的是在野文人画风之路，这一画风曾给陈旧的画坛以巨大冲击，确也丰富了中国山水画的表现形式，对中国山水画起过积极作用。但是，时代不同了，绘画语言的对象也不同了，表现的方式亦应随着时代而有所改变。石涛、石疗、八怪等因政治上的遭遇，在精神上或狂或怪，以横涂竖抹或大笔挥洒来表达内心的郁结，寄托他们强烈的愤懑之情："恨不出一头地"。所以他们的作品充满着激情，当今山水画人不可不察，如若不知所以，依样模仿，只能徒具形似，失去内在的精神。实际上这种笔墨形式发展到今天，已经到了十分单调枯竭的境地，传统中国山水画已逐渐失去原有的内涵，所以，20世纪中国山水画大师虽希冀创新求变，但实际上并未摆脱这一在野文人画遗风的影响。一些作品墨色浓重，用笔粗野，大有气势压人的感觉，古人云画贵有静气，绘画既然也是一种语言亦应与说话一样，以平淡温和，以少总多，意在言外为上；浓墨重色，锋芒烁烁，无异于大喊大叫。在中国绘画史上，浓重粗野的狂怪画风大多出于性情外露的人，如梁楷、徐渭、石涛等均是，但是石涛等人的作品包含着丰富的情感，有着深厚的笔墨内涵，20世纪浓重粗野画风的山水画人又有几人可与之相比！这也是20世纪中国山水画处于历史低潮的根本原因。我们不能否定或抛却历代山水画人的传统经验，继续在在野山水画遗风的路上走下去。

近百年来的实践表明，"四王"的复古画风乃至石涛等在野山水遗风已发展到了它的尽头，中国山水画要重造历史辉煌必须另辟蹊径，这是历史的抉择！那么抛却"四王"与在野文人山水遗风又怎样让中国山水重造历史辉煌呢？还是应从历史的经验与教训的角度，以传承的深厚文化为根基，分析传统山水中哪些是精华哪些是糟粕，哪些可继承发扬光大。

就目前山水画坛的浮躁心态，在野派浓重粗野遗风还在继续流行的今天，要彻底"革新"是很困难的。本人以为，以院体精神来改良中国山水画是比较适宜当今山水画发展现状的。

以"院体精神"改良山水画，并不能曲解为非要去摹习北宋画院画人的作品，而是强调一种精神。这种精神主要包括四大要素：格法、修养、气韵和意境。这四大要素最为历代院画家们所重视。

石涛以后的山水画之所以一蹶不振，20世纪中国山水画大师们尽管左冲右突仍改变不了"低潮"的结果，首先缺的就是格法。格法实际上就是事物规律与自然规律，笔法墨法为事物规律，四季阴晴等为天地自然规律，山水画人们既要熟习笔墨技法，同时要从自然中讨取真本。对山水画人来说，笔墨技法可闭门摹习，是为格法，大自然千变万化，应变自然也是格法也，并非一定要"孔雀升墩"才是格法。

在中国山水画史上，往往出现这样的情景，"画工有其形而气韵不生，士夫得其意而位置不稳；前辈脱作家习，得意忘象；时流长士夫气，藏拙欺人。为神明于规矩者，自能变而通也"(清盛大士《溪山卧游景》)。如果从20世纪中国山水画大师的三巨头看，"神明"与"规矩"比较，神明胜于规矩。傅抱石有创造，而规矩不够，用笔用墨以及人物造型过于类同；万水千山各有不同，岂能用"抱石皴"一法概全！黄宾虹除了"十幅如一幅" 造景雷同外，用笔用墨亦缺少变化；李可染浓墨压线，亦属"藏拙欺人"也，画山水者既状貌自然，大自然在流动，格法岂能不变。清笪重光说："十幅如一幅，胸中丘壑易穷也，一图胜一图，腕底烟霞无尽，全局布于胸中，异态生于指下，气势雄远，方号大家，神韵幽闲，斯称逸品，寓目不忘，必为名迹，转瞬若失，尽属庸才。"(《画筌》)这实际上指出了对格法的应用、大家与庸才的区别。

至于山水画人的修养，前年我与赵绪成、朱道平、范扬等联合推出了新院体展览(上海美术馆、江苏

省美术馆、深圳关山月美术馆),重在宣传院体精神,特别在山水画家修养方面,我提出了正气、文气与静气的三气问题。“正气”主要针对山水画作品的不正之气而言,作品正气与否,反映出作者的德操、思想、情绪与审美观,是画家心灵修养的集中表露;“文气”主要针对山水画作品中不重内涵,只在笔墨形式上革新求异的现象而言,文气反映作者的文化修养程度,当然也包括作者的秉性、气质、文化底蕴,文气是山水画人的内功,若不练好内功,只在笔墨形式上做文章,是不可能“一超直入如来地”的,山水画家拼到最后还是在内功上,即文化修养的底气方面,这对山水画人尤为重要;“静气”主要针对山水画家的浮躁画风而言,心不静则气不顺,澄怀方能观道,画山水时画家必须将自己的“心”置入画中,“心随云泉走”方能将自然之气、之理、之韵很好地表达出来,若只求笔墨似某家,不是“心”画,反映出来的东西必然有“浮躁气”、“商品气”。

院体精神另一大要素,即气韵。气韵为“六法”之首,是画山水之重中之重。“气韵”二字,画人无所不知,但真正能体味、应用者实为了了。若将气韵分解,从山水角度,当又可分为神韵、墨韵与气韵,气韵由笔墨而生,重笔者为神韵(傅抱石是也),重墨者为墨韵(黄宾虹、李可染是也)。然气韵尚包含格法,“气韵与格法相合,格法熟则气韵全,气韵者非云烟雾霭也,是天地间之真气,凡物无气不出,山气从石内发出,已晴明时望山,其苍茫润泽之气,腾腾欲动。古画山水以气韵为先也”(唐岱《绘事发微》)。

关于意境,在院体精神中是必须强调的,薛永年先生等有关专家论意境的文章,写得很好,望山水画人们好好读一读,在此不予赘述。

总结过去,展望未来,总结与展望都是着眼于发展。我的结语是:弘扬院体精神,改良“浓重粗野”画风,让中国山水画登上历史新高峰!

原刊《当代中国画》2007年第7期

天若有情天亦老

——徐悲鸿、刘海粟、林风眠历史贡献述评

冯健亲

徐悲鸿、刘海粟、林风眠是我国20世纪的三位美术巨匠。他们对中国现代美术与美术教育的发展都作出了不可磨灭的贡献,已经并仍将产生深远的影响。

中国的20世纪是一个天翻地覆的世纪。世纪初,结束了两千多年封建帝王的统治;世纪中,新民主主义革命成功,人民当家做了主人;世纪末,社会主义革命和建设取得伟大胜利,全国人民终于摆脱了贫穷,走上了幸福美满的康庄大道。

然而,这百年的道路却是坎坷而曲折的。从辛亥革命、五四运动、北伐战争、抗日战争到解放战争,整整经历了半个世纪。在此期间,我们的三位美术巨匠都在"艺术救国"的奋斗中做出了不平凡的努力。新中国成立之后,从土地改革、抗美援朝、三反五反、公私合营、反右斗争、三面红旗、自然灾害、社教运动、文化大革命,到拨乱反正、改革开放,也经历了半个世纪。徐悲鸿先生不幸于1953年英年早逝,刘、林两位则在时代的洗礼中战胜自我,走完了值得载入史册的光辉人生。

关于"历史贡献"的评价,既取决于事件或当事者自身的作为,又取决于时代的认可程度,最终还取决于是否对时代的发展有促进作用。例如私营工商业,在世纪初的中国,无疑发挥了促进社会经济发展的积极作用;而到世纪中期新中国成立之初,却成了需要割掉的资本主义尾巴;至世纪末改革开放后,又成了繁荣经济的扶持对象。因此,当回眸百年的前进历程时,其历史贡献有必要用辩证法和历史唯物主义的观点,最终做出符合时代发展的客观评价。相关的内容还有"私人办学"问题,由此还直接影响到对刘海粟历史贡献的再认识。

进入21世纪,我们开始了科学发展观的伟大实践。对三位美术巨匠的历史贡献做深入研究,无疑会促进我国新时期美术事业的健康发展。本文尝试用客观排列法做比较研究,旨在以史实为依据,从而得出符合实际的认识或结论。更希望有志者共同参与研究或思考,从而起到抛砖引玉的积极作用。全文分两部分,前一部分是三位巨匠的共同年表,后一部分是以年表为基础的分析评论。需要说明的是年表分别出自:王震及杨先让编的徐悲鸿年表;丁涛编的刘海粟年表及朱朴编的林风眠年表,为了精简而又

作了归纳和节录。节录中的不足或错误当由本人负责，对上述诸位先生的辛勤而卓越的劳动在此表示深深的敬意和谢意。

徐悲鸿、刘海粟、林风眠年表

1895—1899年(其间签订中、日《马关条约》)		
徐悲鸿1895年7月19日生于江苏宜兴，原名寿康。世代务农，父达章，是当地名画师	刘海粟1896年3月16日生于江苏常州府武进县。字季芳。父家凤，曾参加太平军，归里后营钱庄业	
1900年(八国联军入侵中国)		
徐在家由父教读蒙学读物	刘5岁	林风眠1900年11月22日生于广东梅县，取名凤鸣。父雨农，世为画师
1901—1907年(其间义和团起义、签订《辛丑条约》)		
徐随父学画，并读完《四书》、《五经》，亦做些农活	刘进私塾诵读《三字经》等。母辄以诗文相教，督课甚严。10岁起就读于有西学课程的绳正书院	林5岁起遵父教，临摹《芥子园画谱》。8岁入旧制初级小学读书
1908—1909年(溥仪继位，改称"宣统"年号)		
徐家乡遭受水灾，跟父亲外出一起过着流浪卖艺生涯	刘14岁母亲病逝。经介绍去周湘主办的上海布景画传习所学画半年	林继续上初小
1910年		
徐因父病返回故乡	刘于常州青云坊办起一所图画专修馆，就学者限于亲戚中的十多个女孩	林初级小学毕业，入高级小学
1911年(辛亥革命成功，结束了两千余年的封建帝制)		
徐从父命结婚。在三个学校任美术老师，担起全家生活	刘迫于父命，与林佳结婚。因违背与表妹的恋情故婚礼后即出走	林继续上高小
1912年(孙中山任中华民国临时大总统。3月，袁世凯篡权复辟)		
到上海求发展，进上海图画美术院选学西画，不久离校	刘与乌始光等在上海创办上海图画美术院。乌始光任校长，刘改名海粟任副校长	林继续上高小
1913年		
徐遵父命返乡，任彭城中学图画教员	2月，上海图画美术院正式开课。学科分绘画正科和选科两班	林高小毕业
1914年		
徐父去世。继任彭城中学等三校图画教员	7月，上海图画美术院迁址海宁路，学校章程重加修订，改为两年毕业	林考入省立梅州中学，美术成绩名列前茅
1915年		
6月，徐辞去教职，第二次赴沪。结交高剑父、高奇峰。深受赏识	3月，由刘倡导，学校雇一名男孩当人体模特儿作写生。是年，刘与张韵士成婚	林继续在省立梅州中学读书

续表

1916年		
徐考进震旦大学读书。3月,为哈同花园绘制应征仓颉画像,获得录取。7月,住进哈同花园。结识康有为,被收为弟子	上海图画美术学院经费困难,得大哥刘际昌每月惠寄200元接济	林继续在省立梅州中学读书
1917年(蔡元培发表《以美育代宗教说》一文)		
徐继续在震旦大学学习法文,准备出国考察美术。5月15日,偕蒋碧微私奔日本东京,研究美术,半年后因经济不支返回上海。12月,持康有为的介绍信赴北京	4月,教育部将上海图画美术学院,列入六年预算。7月,举办成绩展览会,有人体习作展出,观众较多惊诧者。城东女校校长杨白民,看后大骂:"刘海粟是艺术叛徒,教育界之蟊贼。"是年,刘发信致蔡元培求教	林继续在省立梅州中学读书
1918年		
1月,徐拜访北洋政府教育部部长傅增香,得到公费留欧的许诺。3月,识北京大学校长蔡元培,被聘为北京大学画法研究会导师。12月,被教育部批准以官费生资格赴法国留学	4月17日北京大学校长蔡元培书"闳约深美"匾额赠上海图画美术学校悬于大礼堂。4月,刘率领学生赴杭州西湖作野外写生。10月6日出席江苏省教育会美术研究会成立大会,沈恩孚当选为会长,刘为副会长。11月25日校刊《美术》杂志创刊	林在省立梅州中学毕业
1919年(第一次世界大战结束。苏联十月革命成功。中国爆发五四运动)		
3月20日,偕蒋碧微离沪赴法国。5月8日,抵达伦敦。由陈伯通陪同参观大英博物馆和国家画廊。5月10日,渡海至巴黎。从此每日到各博物馆参观、临摹,更激发了勤学的热情。秋,入朱利安画院,练习素描。冬,应杨仲子邀请,赴瑞士洛桑游览	9月初上海图画美术学校开始实行男女同校。新兴美术团体天马会成立,被推为特别会员。9月,刘赴日本考察美术,结识日本画家、艺术教育家藤岛武二、石井柏亭等。12月,为发展学校,刘发起成立校董会。敦请蔡元培、梁启超、沈恩孚、黄炎培等为校董	7月,梅州中学同学林文铮自上海来信告知林留法俭学之消息。9月,赶往上海同林文铮一起报名参加留法俭学会。12月,与林文铮同蔡和森、蔡畅、向警予以及蔡母葛健豪等人一起,在上海搭乘法国油轮奥德雷纳蓬号赴法
1920年		
4月由瑞士返回巴黎,考进法国国立高等美术学院图画科。7月12日宗白华来访,陪同参观罗浮宫。秋,进弗拉孟画室学画。初冬,结识法国写实主义大画家达仰	1月,上海图画美术学校改名为上海美术学校,并修改学则,设中国画、西洋画、工艺图案、雕塑、高等师范及初级师范六科。7月,启用俄籍女为模特儿。8月刘所撰《日本美术院》在校刊《美术》发表。是年,一上黄山	1月,林抵达法国马赛港。2月边补习法文边干零活维持生活。同时入法国第戎国立美术学院学习西洋画。得到院长耶希斯推荐,林于9月赴巴黎入国立高等美术学院柯罗蒙工作室学习油画
1921年(中国共产党成立)		
徐继续就读巴黎国立高等美术学院。	5月,刘编著《日本新美术的新印象》	林继续在巴黎国立高等美术学院柯

续表

课余跟达仰学画。7月,游柏林,结识徐志摩、陈寅恪等中国留德学生。因国内政局动荡而学费被断绝,只好私人跟柏林美术学院院长康普学画	一书由商务印书馆出版发行。7月,上海美术学校改名为上海美术专门学校,并举办10周年纪念绘画展览会,展出作品1 300多件。刘所撰《塞尚奴的艺术》在《美术》杂志后期印象派专号发表。12月,应蔡元培之邀在北京大学画法研究会讲演《西洋现代绘画之新趋势》	罗蒙教授工作室学习油画。同时与留法学生刘既漂、林文铮、王代之、吴大羽等组织《阿波罗画会》,抱定为国人世人创造有生命的艺术作品之信念
1922年		
徐继续居柏林,每天至博物院或动物园作画,并购买了大量美术品及参考资料。深秋,游莱比锡和德勒斯顿。是年,向康有为、蔡元培等呼吁,拟在我国创建美术馆	1月15日,刘海粟绘画展览在北京高等师范风雨操场举行,蔡元培撰文作介绍。3月在天马会第五届绘画展览上,刘展出油画《北京前门》、《天安门》和《自画像》。康有为参观画展,康赞赏刘的艺术,并表示收刘为弟子,授之书文。上海美专董事会,公推蔡元培为董事会主席,蔡聘黄炎培为驻沪代表。6月刘请陈独秀到上海美专校友会演讲。8月请梁启超来上海美专作题为《美术与生活》的讲演	林继续在巴黎国立高等美术学院柯罗蒙教授工作室学习油画。获悉父亲在家乡病故之消息,心情十分悲痛
1923年(京汉铁路大罢工引发"二七惨案")		
徐继续居柏林学画。春,由柏林返巴黎。继续从达仰学画。5月,以30件作品参加法国画家春季"沙龙",获得好评	5月,所编《海粟之画》由上海美术用品社出版发行。8月10日江苏省美术展览会起草委员会成立,刘担任会长。讲演:《近代美术发展之现象及其取向》,撰文《石涛与后期印象派》《马蒂斯之素描》《画圣拉菲尔》等	林结束巴黎高等美术学院的学业。春,应熊君锐之邀,与林文铮同去德国旅行学习。熊君锐系中共旅欧支部负责人之一。"二七惨案"消息传到柏林,熊即请林等人把有关资料译成法文,将真相公布于世。冬,林与德国柏林大学化学系毕业生方·罗达结婚
1924年		
徐继续居巴黎,官费完全中断。7月,为感谢赵颂南的资助,为赵夫人画像,秋,作《碧微夫人镜中吹箫》等。其油画《远闻》、《怅望》、《琴课》等轰动巴黎	3月,江苏省第一届美术展览会开幕,刘致词。4月访来上海之印度诗哲泰戈尔,并作速写肖像。刘当选为天马会第七届绘画展国画部、西洋画部审查员。11月24日,刘约本埠中外名画家在上海美术专门学校商议给俄国名画家斯托宾作展览一事。刘被推荐为海外中国美术展览会上海办事处主任	林偕同夫人由德国返回法国巴黎。2月,在巴黎成立留欧中国美术展览会筹备委员会。推举林风眠、林文铮等为筹备委员,正在旅欧的蔡元培为名誉会长。5月21日,中国美术展览在莱茵河宫隆重揭幕。秋,德籍夫人分娩时,与婴儿同亡。10月,林的作品《摸索》、《生之欲》入选巴黎秋季沙龙

续表

		展览。是年，提出把东方的传统艺术与西方的新风格融为一体的艺术主张
1925年(爆发“五卅运动”)		
冬，徐为筹办生活费用，赴新加坡为陈嘉庚等富商画像，陈以2 500元叻币谢其劳	4月3日，刘聘请郭沫若到上海美术专门学校讲演《生活的艺术化》。6月，刘与上海美术专门学校王陶民、许醉侯、钱瘦铁、潘天寿五人义卖绘画作品一个月，所得润资悉数捐助“五卅”罢业工人。9月，上海美术专门学校西洋画系设专家教室，辟有海粟、毅士、济远、亚尘等十余教室，不限年级自由抉择。9月26日上海闸北市议会议员姜怀素呈北洋政府段执政、章教长、郑省长请禁裸体画文，从此开始长达10年的“模特儿”风波。10月刘请胡适到上海美专作《天才与修养》讲演。12月2日，在江苏省教育会美术研究会改选中当选为会长，沈恩孚为副会长	秋，林与法籍女士、第戎国立美术学院雕塑系同学阿里斯·瓦当结婚。冬，受蔡元培之聘，偕同夫人返回祖国就任北京国立艺术专门学校校长兼教授之职
1926年		
继续在新加坡为人画像。共得叻币8 000元。1月下旬，由新加坡乘“福尔达”轮船返国探亲。船上遇蔡元培、林风眠。3月，徐在上海作《美术之起源及其真谛》、《美术解剖》等演讲。暮春回到巴黎，秋，游比利时岗城，又是两袖清风。自编《悲鸿绘集》、《悲鸿描集》由上海中华书局出版	3月19日，刘为南洋学会书画部作《中西艺学及其批评》讲演。6月，孙传芳密令通缉刘，由危道丰执办。7月6日闸北市议员姜怀素向当地检厅提起刑诉，刘与律师陈霆锐赴法庭应诉。8月19日，《申报》刊登上海美术专门学校董事会宣言，以正视听。在宣言上具名者有梁启超、沈恩孚、黄培炎等。9月12日接教育部第129号令，刘被委派赴欧美、日本各国考察美术	2月，林在北京国立艺术专门学校任职期间，力排非议请齐白石到艺专任教。3月18日，林支持学生参加北京工人、学生和各界人士，为抗议日本帝国主义炮击大沽口在天安门举行的集会。9月，法国画家克罗多，应北京国立艺术专门学校之聘，偕夫人抵达北京。10月，林发表论文《东西艺术之前途》。是年，林创作《民间》
1927年(蒋介石在上海发动“四·一二”政变)		
1月，徐继续居巴黎。2月，向中法庚子赔款委员会提交《艺院建设计划书》，倡议在中国建立国家美术馆。春，赴意大利小游。观达·芬奇的《耶稣》像稿和《最后的晚餐》残图。4月，为筹备生活费用，再次赴南洋为人画像。并作《革命歌词》四章。11月中旬，应田	4月1日，上海美术专门学校被迫宣告停办。4月12日军阀白崇禧的部下杨虎、陈群，趁“四·一二”白色恐怖，以“学阀”的罪名通缉章太炎、袁观澜、黄炎培、刘海粟等13位知名学者，刘不得不避难日本。6月，在日本遇到柳亚子并结为好友。7月，刘在东京朝日新	4月15日蒋介石血洗广州，林好友熊君锐在中山大学被歹徒枪杀。5月，林发起组织“北京艺术运动”，在北京国立艺专展出作品3 000件以上，引起北洋军阀恐慌及干扰。“北京艺术大会”流产。7月，林辞去北京国立艺术专门学校校长兼教授之职，接受蔡元

续表

汉之邀,在上海艺术大学讲演	闻社举行画展，参观者达几万人。10月,上海美术专门学校复校。11月23日刘致函蔡元培,感谢大学院派他赴欧洲研究艺术	培之聘，来到国民政府大学院任艺术教育委员会主任委员。是年,林创作油画《人道》
1928年		
1月,与田汉、欧阳予倩筹办南国艺术学院,2月24日，参加开学典礼。3月,应南京国立中央大学之聘,兼任该校教育学院艺术教育专修科美术教授。4月，得杭州国立艺术学院聘书，因与院长林风眠艺术主张不同,断然拒绝。7月,应福建教育厅长黄孟圭之邀,为该厅作巨幅油画《蔡公时遇难图》等。8月,要求黄孟圭以官费派中大艺术科学生吕斯百、王临乙赴法国深造。11月,被聘为北平大学艺术学院院长	2月11日,刘因准备赴欧考察,聘徐朗西代理校长。编《海粟丛刊·西画苑》,至年终成。书中收集欧洲文艺复兴期至印象主义以后之各派绘画262幅。9月20日,《海粟近作》由上海美术用品社出版。11月16日"刘海粟去国纪念展览会"在上海宁波同乡会开幕。蔡元培、徐朗西等为画展题词	2月19日,林与王代之二氏筹备西湖国立艺术院。3月1日,国立艺术院举行开学典礼,蔡元培亲自到会祝贺并发表讲话。8月林倡议在国立艺术院成立艺术运动社。10月1日国立艺术院院刊《亚波罗》创刊。林撰写并发表论著《原始人类的艺术》。是年,留英法归国的张道藩,到西湖国立艺术院谋职,被林婉言拒绝。创作油画《金色的颤动》、国画《渔歌》、《猫头鹰》等作品
1929年		
1月上旬，被聘为全国美术展览会总务委员。1月下旬因北京大学发生学潮,即辞职南返。2月,继任中央大学美术教授。4月10日,第一届全国美术展览会在上海开幕。因与主持人艺术主张不同,拒绝出展作品。4月,与徐志摩展开有关艺术主张的公开辩论近一个月。自编《悲鸿描集》一至三集由中华书局出版发行	2月,刘赴欧洲考察美术。经越南,登岸作油画《西贡公园》。3月15日抵达巴黎。4月14日,以发扬中国艺术、介绍欧洲艺术、联络留法同志感情为宗旨，在巴黎成立中华留法艺术协会,和方君璧、李风白、汪亚尘、司徒乔等为会务委员。决意在巴黎举行"中国美术展览会"。10月,作品《北京前门》入选法国秋季沙龙,11月1日，参加秋季沙龙开幕式	1月,艺术院学生陈卓坤等18人组织成立学术团体"西湖一八艺社"。林被聘为导师。2月,《艺术教育大纲》制定。规定无论何系第一年均习木炭画,为将来改进中国画之基础。3月,林发表论文《中国绘画新论》。4月10日，由教育部主办，在上海举行第一次全国美术展览,林展出油画《贡献》、《海》、《南方》。5月,西湖博览会在杭州开幕,林任博览会艺术馆主席。10月,奉教育部命令,国立艺术院改名为国立杭州艺术专科学校
1930年(蔡元培离开教育部)		
继任中大艺术科美术教授。1月,参加中央美术会绘画展览,其作品《田横五百士》和《傒我后》两幅被称为是中国"美术复兴的第一声"。同月,起草中央美术会宣言，提倡写实画风,痛斥"荒诞怪癖"之作品。4月,在《良友》	2月，刘在巴黎与何香凝合作中国画《松竹梅三友图》。5月29日上午应巴黎美术学院院长贝纳尔等邀,将《森林》、《夜月》、《圣杨乔而夫之陋室》和《玫瑰村之初春》四幅油画送至蒂勒里沙龙事务所参加展出。此沙龙为法	春,"西湖一八艺社" 在上海举行首次公开展览,在艺术的探求上,引起上海美术界的重视和注意。是年,"左翼美术家联盟"在上海成立。其领导人许幸之赴杭与"西湖一八艺社"社员举行座谈,提出"普罗"美术的口号,引起该社

续表

杂志发表《悲鸿自述》一文，提倡美术之道应“尊德性，崇文学，致广大，尽精美，极高明，道中庸”。是年又发表《法国之美术展览会种种》、《安格尔的素描》等文	国艺术巨星贝纳尔、阿孟琼、马蒂斯、玛利斯特尼、亨利·玛当所组成之美术展览会，出品者多为欧洲艺坛第一流画家。5月30日，与颜文樑等在罗马、米兰、威尼斯、佛罗伦萨参观研究文艺复兴时期之艺术。7月，刘被“比利时独立百年纪念展览会”聘为国际美术展览会评审委员，其国画作品《九溪十八涧》参加展出，获国际荣誉奖。在比利时所作之油画《向日葵》和《休息》入选法国秋季沙龙	社员的思想分歧。部分社员以“为艺术而艺术”来诋毁“普罗”美术，导致组织上的分裂。张眺等为一派，除掉“西湖”两字，称“一八艺社”，去上海参加“左翼美术家联盟”正式成立大会。暑假，林应邀随同国立杭州艺术专科学校作品展览赴日本东京，考察日本高等艺术教育
1931年（“九·一八事变”爆发）		
徐继续担任中央大学艺术科美术教授。1月自编《悲鸿描集》第四集，由中华书局出版发行。7月，旁听生孙多慈考入中央大学艺术科，得徐赏识，蒋碧微迫徐不许录取孙，否则徐辞职出国。从此爆发了与蒋碧微僵持15年之久的家庭纠纷，使徐痛苦半生。是年，完成中国画《九方皋》	3月，刘受德国法兰克福中国学院之聘，讲演中国画学，并在法兰克福美术馆举行“中国现代画展”，4月24日，在巴黎撰《中国绘画上的六法论·序言》。5月，油画《巴黎圣母院夕照》、《绣球花》、《鲁文教堂》和《静物》等作品被邀参加蒂勒里沙龙展出。6月23日，在巴黎克莱蒙画院举行个人画展，展出在法、瑞士、比、意、德各国所作油画，计40幅。其中《卢森堡之雪》为法国政府购买藏于国家美术馆。路易·赖鲁阿以《中国文艺复兴大师》为题为画展撰序。8月14日，接教育部电，偕夫人及傅雷离巴黎乘轮归国。9月，返抵上海。撰《东归后告国人书》汇报欧游考察情况。12月6日，出席由何香凝发起的抗日书画会第一次筹备会	林继续任国立杭州艺术专科学校校长。5月，艺专学生涌起“复院”运动。由于浙江省教育厅厅长、中统特务张道藩之阻挠，复院未能实现。5月22日，“一八艺社习作展览会”在上海举行第二次展览。鲁迅撰写《一八艺社展览会小引》，林为展览会目录题字。影响极大，引起浙江省反动当局的密切注意和追踪，把“一八艺社”看做洪水猛兽，随即被勒令解散。春，国立杭州艺术专科学校“艺术运动社”作品在南京举行第三次展览。“九一八”事变后，杭州艺术专科学校学生在校方支持下北上南京敦促蒋介石出兵抗日。12月，浙江省反动当局镇压学运，激起国立杭州艺术专科学校和浙江大学学生的愤慨，两校学生联合起来，向省教育厅示威游行
1932年		
徐继续担任中央大学艺术科美术教授。1月28日，为十九路军抗战事迹所感动，奋然作中国画《雄鸡》。2月，因日机轰炸南京，中央大学停课，2月12日，抵达北平，寓胡适家中，常与友	4月，上海市教育局核准设立上海美术专科学校，刘任校长，蔡元培为董事会主席。6月。经行政院第42次会议通过，刘与蔡元培、叶恭绰、陈树人、高奇峰、徐悲鸿等12人被聘为柏林“中国	林继续任国立杭州艺专校长。夏，撰文《美术的杭州》，以天然美、人工美，以及创造美的对象为依据，谈杭州之过去，现在，以及未来。秋，国立杭州艺术专科学校增设音乐系，由李树化

续表

人共话国难。3月，中央大学复课，返校任教。10月，自编《悲鸿画集》一、二册出版发行。11月，因曾今可《刘海粟欧游作品展览会序》一文引发徐、刘之间本不该发生的争议。冬，编辑《画范》三集，其序题为《新七法》，体现了徐绘画教学体系的基本观点	现代绘画展览会"筹备委员。9月12日国民政府主席林森到上海美术专科学校访问，刘为林森画像。10月15日上海市政府主办的"刘海粟欧游作品展览会"开幕，展出油画、国画作品共225幅。特刊刊有蒋介石"海天鸿藻"等题词。孙科、张群及美国领事克银汉，法国领事梅礼，教育部高等教育司司长沈鹏飞、蔡元培夫妇、杨杏佛，日本领事石射等参观画展。展览会参观者达11万人。12月江苏省教育院主办"刘海粟欧游作品展览会"在无锡举行	主持其事
1933年		
徐继续担任中央大学艺术课美术教授。1月28日，偕夫人及滑田友等由沪赴法国举行中国画展。3月3日，抵达巴黎后，赴比利时、伦敦及阿姆斯特丹等地参观和临摹名画。4月下旬，重返巴黎，筹备画展。5月10日，主持巴黎"中国近代美术展览会"开幕式。6月、11月，分别在比利时、柏林举行个人画展。12月在意大利米兰皇宫举行中国近代画展，意皇太子为画展主持人	1月，上海美术专科学校创办工艺图案系，内设工艺美术、广告图案两个专业，课程着重应用工艺。聘东京归国之女图案画家龚希岌等任教授。2月13日，和蔡元培、叶恭绰等举行柏林"中国现代美术展览会"筹备委员会第四次常务会议。10月，与高奇峰同被推为赴德代表，高奇峰乘轮至上海，因病逝世。10月28日，在南京与成家和举行婚礼，郑洪年证婚。11月14日，刘及新夫人携带展品乘意大利邮船"康丁凡特"号启程赴德。上海美术专科学校校务由副校长王济远代理	林继任国立杭州艺术专科学校校长，鼓励和支持举办各种展览，写实主义、抽象主义、表现主义均有，而不绝对支持哪一派。2月，继"一八艺社"被解散后，由曹白、郝丽春(力群)等人组织的《木铃社》，于10月遭到浙江省反动当局之破坏。负责人曹白、力群、叶洛等被捕
1934年(中国工农红军开始长征)		
4月，到达莫斯科。5月7日，主持"中国近代画展"开幕典礼。6月19日，该画展在列宁格勒(彼得格勒)冬宫博物馆举行。7月28日，抵达海参崴，乘"皇后"号轮船，绕道日本返国。8月19日，出席上海文艺界六团体举办之公宴，并报告在欧各国展览经过。8月22日，出席南京文艺界召开的欢迎会，并致答词。9月28日，发表《张道藩的〈自救〉》一文，文中详介"天狗	1月20日，"中国现代美术展览会"在德国柏林普鲁士美术院开幕。德国教育部长茹斯特、外交部长赖拉提、东方艺术会会长佐尔法博士、柏林美术馆总馆长屈梅尔博士等及各国驻德大使3 000余人出席。3月至8月，该画展分别在汉堡、杜塞尔多夫、阿姆斯特丹、海牙、日内瓦、泊尼尔巡展。期间，刘在上述各地作《中国画派之变迁》、《何谓气韵》、《中国画家之思	林继任国立杭州艺术专科学校校长。1月，林为杭州民国日报新年特刊撰写《什么是我们的坦途》一文。主张"以各族的立场为出发点"，认为"不能同内容一致的形式，不会合乎美的法则的"，"从一切意志活动的趋向上"，把握"个性"、"民族性"、"时代性"，并将其"再现出来，或从不分明的场合表现到明显的场合里去，这是艺术家的任务，也是绝佳的艺术的内容"。3月，国

续表

会”的性质。10月1日，发表油画《徐悲鸿夫妇像》、《猫》及《九方皋》的局部。11月1日，发表《在全欧宣传中国美术之经过》一文	想与生活》、《中国画与诗书》、《中国绘画上的六法论》等讲演，画展与讲演受各国政要、同行、专家及大文豪罗曼·罗兰等赞扬。6月10日，刘个人画展在法国巴黎特吕霭画院举行，陈列油画45幅、中国画80幅。马蒂斯、毕加索等参加开幕式	立杭州艺术专科学校在上海法租界中法友谊会举行第四届展览会，深得各界好评。林创作油画《悲哀》，与其“人道”、“痛苦”等作品，构成揭露当时黑暗社会的三部曲
1935年（“一二·九”运动爆发）		
继任中央大学艺术科主任兼美术教授。2月初，专程赴北平为前教育总长傅增湘画像。5月，因家庭纠纷，负气到沪。7月，与宗白华保田汉出狱。10月，发表《中国美术会第三次展览》一文。对国民党政府不重视美术事业提出尖锐的批评。11月4日，在广西南宁举行小型个展，受到省政府主席黄旭初及各界称赞。次日，出席“将军与画家”大型联欢会，交结李宗仁。11月22日，由广州乘火车抵香港。结识李济深等人。冬，参与发起中苏文化协会，被推为理事	2月7日，刘在英国《泰晤士报》发表《中国绘画之演进》。“中国现代美术展览会”在英国伦敦新百灵顿画院开幕。英国教育部长、伦敦市市长等贵宾出席。开幕式数千来宾参加。期间作《中国近代美术之趋势》等演讲。4月1日，“中国现代美术展览会”在捷克布拉格市博物馆举行。6月在欧洲展览完毕，由德国返国。7月21日，柏林“中国现代美术展览会”筹备委员会假座上海华安大厦举行欢迎会，刘在会上报告欧行经过。筹备委员会主席蔡元培发言赞赏。11月，三上黄山	是年，国民党当局为便于控制国立杭州艺术专科学校学生，“决定全体男女学生实施军事管理，成立军事训练队”。林继任校长。出版文集《艺术丛论》。林编译的单行本《一九三五年的世界艺术》一书由商务印书馆出版发行，系统介绍了法国艺术界对立方主义、野兽派及其现代诸流派艺术的评价和看法。9月，赵无极考入国立杭州艺术专科学校，从师吴大羽先生学习西洋画。有一次在中国画的课堂上考试，赵竟在纸上用墨涂了一团黑，写上“赵无极画石”。幸得到林的袒护，才幸免受开除处分
1936年（“西安事变”、鲁迅逝世）		
徐继续担任中央大学艺术科主任兼教授。2月，在沪参观苏联版画展览，并参加座谈，继鲁迅发言后，盛赞苏联版画艺术。5月10日，赴安庆晤孙多慈，与孙盘桓两日。5月17日，由德国友人李田丹夫妇安排，在李家与蒋碧微谈判，不欢而散。7月5日，在南宁主持广西省第一届美术展览会，其《田横五百士》等亦参加展出。8月14日，出席李宗仁的宴会，同席者有蔡廷锴、蒋光鼐等。秋，决定创办广西省美术学院	3月在上海存天阁为《柏林人文博物馆所藏中国现代名画集》撰序。7月，刘“二度欧游作品展览会”在上海开幕，由中央研究院院长蔡元培主持典礼，上海市市长吴铁城揭幕，教育部长王世杰作序。展出中国画、油画300幅。被购藏作品57幅，所得数万金全部交上海美术专科学校办学。8月，青岛市政府主办的“刘海粟近作展览会”在青岛博物馆筹备处开幕。8月24日在济南青年会大礼堂演讲《中国艺术西渐》。是年，蔡元培、胡适之等议请刘去南京监狱探望陈独秀，陈书对联“人无愧怍心常坦，身处艰难气若虹”赠刘。冬，四上黄山	1月，林赴上海参加蔡元培的祝寿宴。期间与沈钧儒、黄炎培、马寅初、于右任、林语堂、朱屺瞻、王昆仑、李四光、丁西林等许多人提出捐款办孑民美育研究院，推刘海粟起草启事，由于抗战及种种原因，研究院并未建成。3月，《艺术论从》在南京出版。冬，在上海法国公学举行画展，作品有百余幅，由法驻沪总领事莅临主持，并有法国女画家戴士乐女士讲演，认为林的作品“保有唐宋时代之精髓，而兼具欧洲马蒂斯等诸艺术家之格调”

续表

1937年(“七·七”事变,抗战开始)		
徐继任中央大学艺术科主任兼教授。4月10日,全国第二届美术展览会在南京举行,展出巨幅油画《眺望》(原名《广西三领袖》、《广西三杰》)。5月,在香港购得国宝《八十七神仙卷》。5至6月,分别在香港、广州、长沙举行个人画展。11月,中央大学在重庆复课,返校上课	4月,教育部为举办“第二届全国美术展览会”组织筹备委员会,刘与吴湖帆、徐悲鸿、林风眠、颜文樑、张大千等为筹备委员和审查委员。10月28日,作油画《四行仓库》,以反映“八百孤军”苦守四行仓库的壮举。是年,将个人所珍藏的《黄石斋松石图卷》出卖,以补充上海美术专科学校经费之不足。卖前曾临写一幅留作纪念	4月10日,第二届全国美术展览会在南京举行,林展出《静物》等作品。10月,上海“八一三事件”涉及杭州,林毅然率领国立杭州艺术专科学校师生向内地迁徙。夫人获悉后,即与女儿由法国返回中国。返国后,将杭州的家迁往上海法租界居住。从此,林与其家属各居一方,达八年之久
1938年		
徐继任中央大学艺术科教授。1月,受蒋碧微中伤而住进中央大学集体宿舍。4月,赴武汉拟进国共合作的政治部第三厅任职,受陈诚冷遇,即拂袖而去。5月,回到重庆中央大学上课。7月31日,在广西报纸刊登《徐悲鸿启事》:“鄙人与蒋碧微女士久已脱离同居关系。”10月,携本人精品及所藏600余件,由广西沿西江而下出国开画展	刘继任上海美术专科学校校长。是年,作《雉图》、《秋日山居图》、《渔父图》、《红渠雨过图》、《白牡丹图》等中国画作品	2月,国立杭州艺术专科学校经湖南常德,赴沅陵。3月,奉命与北平艺术专科学校合并,改称国立艺术专科学校。废校长制改为委员制。林任主任委员,常书鸿、赵太牟为委员。由于同教育部及校内部分教授意见不合,自动提出辞职并离校。在学生的反对下,教育部不得不再次请林返校主持校务。1个月后,林再次辞职。6月,教育部聘藤固为校长。林离校后独居重庆一破旧的农舍里潜心作画
1939年		
2月11日,在新加坡出席“华人美术会”,并演讲《中西美术之分野》。3月14日,“徐悲鸿教授作品展览”开幕。4月,陈振夏在《星洲日报》发表《徐悲鸿画展中〈田横五百士〉之我见》一文,指出该画美中不足。数日后发文与之论辩。6月至10月为珍妮、汤姆斯总督、王莹画像。12月23日,在印度国际大学艺术学院举行个人画展,泰戈尔出席并致词	1月25日,上海美术专科学校师生救济难民画展在大新公司画厅展出。4月11日,刘与丁慧康、吴湖帆等人发起的“中国历代书画展览会”在上海大新公司画厅开幕。门票收入,交给上海医师公会作为医药救济之用。11月30日,刘乘船离上海往南洋。教务主任谢海燕代理上海美术专科学校校长	是年,林独居重庆市郊南岸,潜心于艺术创作
1940年		
2月,参加新加坡星华筹赈会主办的筹赈书画联合展。期间,为泰戈尔、甘地绘速写像。2月下旬,在印度东方学	1月20日,“中国现代名画筹赈展览会”在雅加达中华总商会开幕。展出刘海粟、王济远、朱文侯、吴杏芬等92	是年,林继续独居重庆市郊南岸,潜心于艺术创作。7月,国立杭州艺术专科学校校长藤固病故,由吕凤子接任。音

续表

社举行个人画展。5月,闻鄂北战场得胜,作《群马》以示庆贺。3月至9月完成大型作品《愚公移山》。12月,回到新加坡参加第五届新加坡华人美术研究会画展	人的作品计342件。3月5日,蔡元培病逝于香港。在泗水举行的蔡元培追悼会上致悼词。3月至7月,筹赈画展分别在泗水、垅川、万隆等地举行,共得国币22万元作捐献	乐系因缺教师而停办,该系学生借读于重庆国立音乐院
1941年(日本偷袭珍珠港,太平洋战争爆发)		
2月9日,徐在吉隆坡出席"雪华筹赈会主办的徐悲鸿先生画展助赈"开幕式。3月至4月,在怡保、槟城等地举办助赈画展,共筹叻币万余元。6月,函请蒋碧微一同赴美举办画展被拒绝。7月23日,在星洲绘《紫兰》,庆贺苏德战场的胜利。12月,因英军在南洋败退,曾八次移居逃难	1月18日在华人美术会演讲《东方艺术之西渐》。2月1日,应南洋美术专科学校校长林学大之请,演讲《现代艺术》。2月23日,由星华筹赈会主办的"刘海粟教授筹赈华展"在新加坡中华总商会举行开幕式。9月18日,筹赈画展在怡保韩江公会开幕。大会主席张珠代表霹雳筹赈会赠送题有"艺术救国"的锦旗	是年,林继续独居重庆市郊南岸,潜心于艺术创作
1942年(毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表)		
1月,徐经仰光回国,在云南边境重镇保山举办筹赈画展。5月,在昆明举行抗日劳军画展。6月下旬,回到重庆出席中央大学师生举行的盛大欢迎会,并举行画展。10月18日,发表《全国木刻展》一文,盛赞解放区的木刻和共产党之艺术家古元同志。是月,利用中英庚子赔款,于重庆磐溪筹办研究性质的中国美术学院,自兼院长。12月,在桂林为中国美术学院招考女资料员,廖静文被录取	2月6日,刘乘船离新加坡到万隆避难。夏,侵入爪哇的日军强迫所有的华侨去登记,是时刘以古董商身份为掩护改名罗赫。在郊外小镇米司脱闭室作画	暑假后,国立艺术专科学校校长吕凤子辞职,教育部聘陈之佛继任校长职务。是年,林依旧独居在重庆市郊南岸。国立艺术专科学校迁至重庆沙坪坝之后,师生们常来南岸看望先生
1943年		
1月1日,徐的部分作品参加"嘉陵美术会"画展。1月初,在桂林偕廖静文赴熊佛西、尹瘦石之便宴,并作画。3月15日,发表《新艺术运动之回顾与前瞻》一文。既反对八股,也反对脱离生活的文人画。3月21日,在重庆中央图书馆举行个人画展。7月9日,出席中央大学二十八周年校庆纪念会,作品参加师生美术展览。9月,赴成都	2—3月,日本特务发现了刘的真实身份,被软禁起来。5月被日本特务押送回国。6月在寓所接待新闻界、文化界人士,拒绝发表对于时局、文化、艺术等方面的谈话,表示只从事个人艺术的研究。7月,陈公博以中日文化协会上海分会的名义请客,后又以他私人名义请客,均被刘拒绝。陈遂以中日文化协会会长名义致函刘,称大会公推	是年,林仍独居在重庆市郊南岸大佛段的农舍里,致力于艺术创作

续表

举行个人画展。11月13日,出席中华全国美术会理事和监理联席会议	刘为名誉理事,刘以“绝对不能担任”作答。10月,日本驻上海领事岩井英一访刘,说大使馆正在计划组织艺术考察团,去东京考察大东亚战后的日本艺术,请刘为团长,遭刘拒绝。向华侨友人陈维龙借款20万元,10万元用于修理上海美术专科学校校舍,10万元用于补助美术专科学校的常规开支。冬,刘致电在印尼的夏伊乔,说已与成家和离婚,希望夏来上海	
1944年		
2月1日,发表《中国艺术的贡献及其趋向》一文,指出中国艺术应走写实主义的道路。2月12日,在贵阳与廖静文订婚。5月12日,出席全国美术展览会开幕典礼	1月15日,和夏伊乔在上海结婚。5月20日,计划离开上海往内地被日本特务发现未成功。6月26日《申报》登载《刘海粟启事》:“历劫重归,杜门守拙,书画自娱。迩来各界争以画件相薄,情难固拒,爰订直例如左……”	是年,国立艺术专科学校校长陈之佛辞职,教育部聘潘天寿为校长。林仍然居住在重庆市郊的农舍里,致力于艺术创作。抗战期间,赵无极毕业后留校任教。林鼓励赵摆脱马蒂斯、鲁尔的模式,寻找自己的画风,为后来的成功奠定了扎实的基础
1945年(抗日战争胜利)		
2月中旬,在《文化界对时局进言》签名。下旬,国民党特务要他登报否认曾在“进言”上签名,他坚决拒绝。7月19日,五十寿辰,在家举行画展,傅抱石作《仰高山之图》以庆贺。12月31日,与蒋碧薇办理离婚签字仪式	9月,在上海美术专科学校复职。15日新学期开学,20日正式上课	1月18日,林在重庆参加《现代绘画联展》。出品人还有:丁衍镛、郁风、倪贻德、庞薰琹、赵无极、关良等。10月10日,国立杭州艺术专科学校复校开学。林受聘为西画系教授,随校由重庆返杭,与家人团聚
1946年(李公朴、闻一多被暗杀)		
1月14日,在重庆与廖静文结婚,郭沫若、沈钧儒证婚。7月,由南京抵沪,在中共驻沪办事处受周恩来鼓励。8月,就任国立北平艺术专科学校校长,聘吴作人、叶浅予、李瑞年、黄养辉、艾中信等任教。10月,主持北平美术作家协会成立大会,任主席,与国民党支持的“中华全国美术协会”相对峙	2月,上海美术专科学校成立复兴委员会,调整学制,恢复各科系。3月25日上海美术协会成立,刘与郑午昌、汪亚尘、马公愚、郎静山、张充仁、唐云、朱屺瞻、颜文樑、王福庵等被选为理事。5月31日,上海美术协会在西藏路宁波同乡会及成都路中国画院两处举行“庆祝抗战胜利美术展览会”	林在上海法文协会举行个人画展
1947年		
5月20日,参加北平高校进步师生反饥饿、反内战活动。当国民党反动派对	1月1日,在《艺术论坛》创刊号发表《现代绘画运动概说》。6月21日,刘	林在国立杭州艺术专科学校指导席德进等学生的“五人画展”,并发表谈话

续表

学生大逮捕时，要求李宗仁保证国立北平艺术专科学校的安全。10月，与北平市美术协会发生“新国画”辩论	在上海举行个人画展。潘公展、顾树森等发表评论文章。次日在上海青年会刘讲《现代绘画思潮》	
1948年（辽沈、平津、淮海三大战役）		
3月，组织北平美术作家协会、国立北平艺术专科学校、中国美术学院三单位在中山公园中山堂开联合画展，是革新画派向保守派的一次进攻。7月9日，和国立北平艺术专科学校师生参加声援东北请愿学生反迫害、反剿民运动。12月7日，联络北平艺术界进步人士，组织“一二·七艺术会”，迎接北平的解放	2月21日，刘在台北中山堂举行个人画展。6月5日，上海当局镇压学生运动，刘到狱中看望上海美术专科学校的8位学生，并积极营救。冬，时局混乱，货币贬值，上海美术专科学校学生面临断炊。刘即慷慨作画交给学生会，将卖画所得补贴学生伙食费	2月，赵无极赴法国巴黎，得吴冠中帮助安置住所。林在国立杭州艺术专科学校主持以他名誉开设的教室。在本校举行学术报告，谈《关于毕加索与现代绘画》
1949年（北平和平解放、渡江战役、中华人民共和国诞生）		
1月中旬，徐在傅作义将军召开的学术界人士会议上，第一个发言要求和平解放北平。4月，出席世界拥护和平大会，并在捷参观访问。7月，被选为“文联”委员、全国美术工作者协会主席。9月，被选为全国政协委员。10月，被选为中国保卫世界和平大会全国委员会委员，及中苏友好协会总会理事。11月，请求并得到毛泽东主席题写的校名和信。12月被任命为国立美术学院院长兼研究部主任	继续担任上海美术专科学校校长兼教授。教学之余作国画、油画。4月，蒋介石派飞机至虹桥机场，要梅兰芳、刘海粟等即日去台湾，刘坚持留下来。5月，上海解放。由上海美术专科学校组织绘制的毛主席和朱总司令的巨幅肖像，悬挂在上海大世界的高楼上	中国人民解放军军事管制委员会委派军代表倪贻德等进驻国立杭州艺术专科学校接管学校工作。林继续任教
1950年（抗美援朝战争）		
2月，徐发表《四十年来北京绘画略述》一文，认为北京“在美术上为最封建、最顽固之堡垒”。2月，中央人民政府政务院正式批准将国立美术学院，定名为“中央美术学院”，徐仍任院长。5月28日，出席北京市文艺工作代表大会，被推为主席团成员之一。12月，出席北京市“抗美援朝，保家卫国美术展览会”开幕式，并有作品参展	刘继续担任校长兼教授。上海美术专科学校开办工人夜校，招收工人进行文化教育。教学之余作图画、油画	国立杭州艺术专科学校改名为中央美术学院华东分院。任命刘开渠为院长。林继续任教
1951年		
4月，在校出席“苏联宣传画和讽刺画展览会”开幕式。对苏联艺术大加赞	刘继续担任上海美术专科学校校长兼教授。教学之余作油画、国画。私立	林辞去中央美术学院华东分院教授职务，定居上海。从事艺术创作，探索

续表

赏。6月，响应全国文联捐献“鲁迅号”飞机的号召，画马二十幅义卖捐献。7月21日，因患脑溢血住院，一周后始脱离危险期。冬，在病床上常给志愿军战士写慰问信和诗歌，并画宣传画，寄往朝鲜前线	高等学校何去何从，有待政府决策	和吸收立方主义之方法，创作了大量作品
1952年		
夏，徐病情继续好转，计划编制一套《爱国主义教育挂图》。接到志愿军战士的来信，要求他画一幅《八骏图》，虽多次提笔作画，因体力不支未能完成。10月，身体基本复原	5月，刘参加华东文艺整风运动。7月，全国高等学校实行院系调整决定将山东大学艺术系美术及音乐组和上海美术专科学校及苏州美术专科学校合并，定名为华东艺术专科学校，校址设在江苏无锡，刘为校长，臧云远为副校长。刘主要从事创作与研究。12月8日，华东艺术专科学校召开建校大会，确定这一天为校庆日	林居住上海，潜心艺术创作
1953年		
1月1日，发表《蓬勃发展着的新中国人民美术事业》一文，总结了新中国成立以来我国美术事业所取得的成就。7至9月，抱病坚持为中央美术学院和华东分院的部分油画教师组成的进修小组上课。9月23日，出席全国文艺工作者第二次代表大会，任执行主席。是晚，在宴会上，脑溢血复发，被送进医院抢救。9月26日晨，不幸逝世，仅享中寿。9月29日，中国文学艺术工作者第二次代表大会举行公祭。灵柩安葬于八宝山革命烈士公墓	6月，刘赴北京。作油画《八达岭长城》。受到周恩来总理的接见。总理鼓励美术界要加强团结，为新中国美术事业多贡献力量。9月，全国国画展览会在北京举行，刘的《群牛图》参展	林居住上海，潜心艺术创作
1954年		
	4月，刘与黄宾虹、钱松岩、贺天健、林风眠、潘天寿、钱瘦铁、傅抱石等出席在上海举行的华东美术家协会成立大会。4月，游杭州。6月，六上黄山，作大量描绘黄山的中国画、油画作品	林出席上海市第一届政协会议，并当选为第一届市政协委员。出席华东美术家协会成立大会
1955年		
	4月，刘出席江苏省政协一届一次会议。是年，作油画、中国画《东山雨花	林居住上海，继续潜心艺术创作

续表

	台》、《梅山水库》、《清奇古怪图卷》、《莫干山剑池》等	
1956年		
	2—8月，刘作中国画《无锡梅园写生》、《富春江朝雾》、《庐山青玉峡》等，油画《太湖渔舟》等。9月29日，刘和副校长臧云远率华东艺术专科学校参观团抵达西安，酝酿与西北艺术专科学校合并事宜。是年，刘被定为一级教授	林之夫人、女儿、女婿、外孙获准出国，定居巴西。林出席上海中国画院筹备委员会召开的一次座谈会，座谈如何发展运用个人技法和创作方向问题
1957年(反右斗争)		
	3月，刘在上海美术展览馆举行个人画展。4月，刘在江苏省政协小组会议上提倡说真话、画真画，批评在美术教学上“几年来画是千篇一律，在北京、西北、南京、无锡的美术学校，画的都是一样的”，“没有生命，没有感情”。5月16日，刘在中共上海市委宣传工作会议上发言，主张“华东艺术专科学校美术系留在上海，免得将来需要时另起炉灶”，“上海美术专科学校有传统、有经验，不应该连根拔掉”。8月1日，油画《梅山水库晨曦》、国画《佛子岭水库》参加全国的“中国人民解放军30周年纪念美术展览会”。10月22日，刘参加江苏省文联举行的会议，遭受批判并被划为右派分子	4月，林创作油画《湖滨》并由《文汇报》发表。5月，林参加上海市宣传工作会议，会议期间，针对美术界的现状，就“美术作品的出路和解决美术家生活问题”，“美术界的百花齐放问题”，发表书面意见。12月，北京人民美术出版社出版《林风眠》画辑
1958年(大跃进、人民公社)		
	2月，华东艺术专科学校由无锡迁至南京，更名南京艺术专科学校，归江苏省领导。4月，刘被撤销华东艺术专科学校校长职务，一级教授降为四级教授，并被撤销江苏省政协委员和南京美协筹备委员等职。秋，刘在南京突然中风，经医院抢救后回上海养病	林编著《印象派的绘画》一书，由上海人民美术出版社出版。春，林响应市委号召，参加中国美术家协会上海分会组织的下乡劳动锻炼，和农民群众交上了知心朋友
1959年		
	是年，刘在家养病，以观摩家藏书画为遣。南京艺术专科学校升格为南京	1月1日，林发表《跨入一个新时代》一文，文中以切身经历感慨道：“如果一

续表

	艺术学院，纵翰民任院长，陈之佛任副院长	个美术工作者，仍然关在画室里脱离了生活，脱离了群众，那创作出来的东西，是没有什么用处的。”林数次去舟山渔场写生。6月8日，林发表为庆祝上海解放十周年美术作品展览而创作的油画——《海渔》。9月，林先生发表《老年欣逢盛世》一文
1960年（三年自然灾害开始）		
	是年，刘病渐愈，作油画《东风吹开朵朵红》、《水牛》，作中国画《斗鸡》、《牡丹》、《万古长青》等。刘被错划的“右派”得到改正	7月，林赴北京参加第三次全国文学艺术工作者代表大会。中国美术家协会上海分会推选林任副主席
1961年（“文艺十条”、“高教六十条”下达）		
	是年，刘作中国画《牡丹》、《江山渔乐图》（长卷），作油画《最爱无花不是红》、《黄山天门坎风云》等	7月，《秋鹜》、《黑鸡》等国画作品参加《上海花鸟画展》。8月，米谷撰文《我爱林风眠的画》
1962年		
	春，刘应邀出席全国政协会议，并列席全国人民代表大会。在京欢晤周恩来总理、陈毅、何香凝、郭沫若、黄炎培、陈叔通、章士钊、叶恭绰等。7月15日，出席上海市政协第三届会议，谈了近日到杭州、建德、桐庐、富阳、绍兴等地参观、创作的情形，他努力作画“在于热衷于描写人民大众在改造大地中所起的作用”	1月5日，林发表《抒情、传情及其他》一文。7月参加上海市政协会议时，被到会的周恩来总理发现，受到热情招呼和拥抱，话叙旧情。12月，在上海市美术展览馆举办《林风眠画展》，展出的70余件作品，是近年来创作的宣纸彩墨画，新颖别致，获得好评
1963年		
	5月22日，刘又患中风，经名家悉心治疗，始转危为安，经长期修养，渐渐元复。9月，病起手颤，作中国画《设色荷花》	2月，林的油画《归舟》参加上海首次油画雕塑专题展览。11月，香港中艺主办上海名家油画展在香港开幕，和刘海粟、颜文樑三位领衔，共展出30人作品
1964年（社会主义教育运动）		
	2月，刘作中国画《黄山图》，题句：“昔人题曰：‘到此方知。’又曰：‘岂有此理。’又曰：‘不可思议。’得此十二字，千万篇游记可炬也。”7月，在上海大	中共中央文委在香港举行《林风眠绘画展览》，获得成功。4月，《美术》第四期《为什么陶醉》一文批评林的“作品中的那种荒凉、冷落的情调和社会主

续表

	厦作油画《上海大厦俯瞰黄浦江》、《上海大厦瞰视》和《苏州河夜景》	义时代人民群众的感情意趣是格格不入的”。7月，林赴江西景德镇瓷厂，创作瓷盘画、瓷雕数十件之多
1965年		
	吴仲坰刻“海粟长寿”白文印，钱君匋刻“刘海粟印”、“鹰击长空”一对白文巨印，为之祝寿	林在上海埋首从事新的探索
1966年(文化大革命爆发)		
	十年动乱开始，刘多次被抄家、批斗。从复兴中路寓所被迫搬到瑞金二路弄堂小房间内。坚持在黑暗和潮湿中度日。作中国画《溪流中断石》、《松壑鸣泉》、《黄山云海奇观》等	8月24日，红卫兵抄林的家，在橱柜上贴起封条。林为此心情不安，将部分作品放进火炉，付之一炬
1967年		
	3月，迁回复兴中路寓所，住四楼阁楼，用破笔临米芾字，作中国画《葡萄》。以黄麻纸作工笔重彩，成中国画《临韩滉五牛图》(长卷)	林将自己的大量作品，浸入浴缸，或倒进马桶，毁于粪池
1968年		
	作中国画《湖乡清景》、《梅花》、《霜归林影赤》、《水亭图》、《牡丹》、《葫芦》、《松石》、《寥廓江天万里霜》等	秋，家门被封，上海市公安局将林拘留在第一看守所
1969年		
	作中国画《泼墨葡萄》，以狂草题“奔虬走虺势入座，骤风旋雨风满堂”。作中国画《水墨荷花》、《风雨图》等	林在上海市第一看守所经常遭到莫名的审讯和批判
1970年		
	作中国画《泼墨葡萄》自寿，题云：“庚戌二月，为予75岁生日，乘兴作此，视予豪气犹昔。”	继续在上海第一看守所度着被拘留审讯的生活
1971年		
	1—6月，作中国画《葡萄》、《雨中牡丹》、《五老峰图》等。12月，被上海市公检法军管会宣布为“反革命分子”	继续被拘留审讯。12月8日，写完自传式检讨书
1972年		
	8月，和夫人夏伊乔、孙女刘英合作中国画《岁寒三友图》。周颖南来访，作中国画《铁骨红》、《牡丹》和书法杜甫	1月6日，闻悉留法勤工俭学同学陈毅同志逝世，悲痛不已。继续在上海市第一看守所被拘留审讯。12月，周

续表

	《秋兴》相赠。会见英中了解协会英纳丝·海顿夫人，作中国画《铁骨红梅》并题《水龙吟》相赠	恩来总理指示上海市公安局，按列举的拘留名单，凡无确凿证据者，应予以解放，始获自由
1973年		
	10月，刘旧疾复发，突然口目歪斜。经中西医悉心治疗，身体逐渐康复。12月5日，上海公检法军管会发文“摘掉刘海粟反革命分子帽子”	林身体虚弱，在家休养
1974年		
	8月30日，会见以刘抗为团长的新加坡访华美术考察团。与一别37年的刘抗、黄葆芳、陈人浩等人会晤	“四人帮”将林的风景画《山区》定为“黑画”，林被诬陷为“黑画家”，在上海报纸杂志上被批判。终于旧病复发
1975年		
	3月16日，作中国画《重彩雨山图》为80岁自寿。7月，新加坡出版《海粟大师山水小景》	林在家养病
1976年（“四人帮”被打倒、文化大革命结束）		
	3月，作中国画《荷花》赠李光耀。5月，在上海锦江饭店会见李光耀总理率领的新加坡友好访问团	1月8日，周恩来总理与世长辞，林闻讯，悲痛欲绝
1977年		
	1月20日，刘复函黄葆芳：“深受‘四人帮’迫害的我，心情万分激动，精神更加振奋。”8月，在上海赛诗赛画会上即席作巨幅中国画《鲲鹏展翅九万里》。8月，“海粟老人书画展览”在香港大会堂展览馆举行。12月，出席上海市政协五届一次会议	8月，林在上海出席为热烈拥护党的“十一大”胜利召开赛画赛诗会，会上与其他画家合作《胜似春光》的巨幅中国画。10月，林获准出国探亲。在港期间，中侨国货公司举办多次《中侨收藏之林风眠画展》，获得成功
1978年（中共“十一届三中”全会召开）		
	1月8日，刘在朔风凛冽的复兴公园作油画写生，画成《复兴公园雪景》。3至4月，游漓江、阳朔等地，作油画《漓江春》、《山色翠浮空》、《阳朔》等及中国画《阳朔大榕树》、《重彩荷花》等。6月12日，出席文化部部长黄镇举行的午餐会，与首都艺术家40余人欢聚一堂。11月6日，在中国美术馆作《中国画的继承和创新》的讲演	春，由港赴巴西探望夫人、女儿、外孙。夏，由巴西返回香港，埋首创作国画

续表

1979年(第四次全国文代会召开)		
	1月16日，上海市公安局发文为刘海粟彻底平反，恢复名誉。2月，完成的巨幅泼墨山水《匡庐图》作为庆祝新中国成立30周年的献礼。4月、6月，南京艺术学院举行大会，恢复一级教授、出任南京艺术学院院长。6月5日，与陆定一、刘澜涛等被增补为政协全国委员会委员。6月，“刘海粟绘画展览”在中国美术馆举行。由美国友人卜合出资7万元购藏《牧牛图》和《大红牡丹》，刘决定将这笔款项捐献给国家。10月，到北京出席全国文代会，当选为第四届委员	6月，上海人民美术出版社出版《林风眠画集》，7月《林风眠画展》在上海美术馆举办，展出作品自20世纪40年代至70年代的国画115幅，瓷盘画12件，生活速写28幅。林从香港来信，要求将他留在上海的105幅作品全部献给党和国家。9月，《林风眠画展》在巴黎塞尔努西博物馆展出，巴黎市长希拉克亲自主持画展开幕式。10月，林被选为第四届文代会委员、中国美协理事、上海分会主席。12月，由巴黎赴巴西探亲
1980年		
	1月24日，“刘海粟绘画展览”在上海美术展览馆开幕。2月6日，在上海美术馆以《诗书画漫谈》为题作学术讲座。2月8日，去杭州，出席西泠书画社成立大会，被聘为特约画师。7月，七上黄山。8月，赴京出席第五届全国政协会议	春，由巴西返回香港。4月9日，给上海美协主席吕蒙写信介绍画展成功及近况
1981年		
	1月，赴香港参加“刘海粟书画展览”开幕酒会，2月14日，接受香港中文大学艺术系客座教授的邀聘。连续6次主讲中国现代艺术。4月3日，将画展售画所得捐献办学，电文曰：“我爱祖国、我爱南艺、爱下一代，画款港币100万元献给南艺，1/3作为奖学金，其余购置图书、器材。”5月31日，当选为中国书法家协会名誉理事。7月，八上黄山。是年，被意大利国家艺术学院聘任为院士并获金质奖章	8月，获悉学生席德进病逝台北，林撰文《老老实实做人，诚诚恳恳画画》，悼念死者。是年，学生冯叶女士在法、德、港举行“个人画展”，林撰文介绍她的画
1982年		
	1至7月，在福州、汕头、潮州、广州、深圳、珠海等地出席校友会、参观、作画。	6月，林夫人在巴西逝世

续表

	7月28日，参加颜文樑90寿辰茶话会。8月8日，九上黄山。10月，《刘海粟常用印集》由杭州西湖艺苑原印手拓100部出版。11月，被上海市美术教育研究会推为名誉会长。12月8日，在南京艺术学院校庆大会上，亲自颁发首次刘海粟奖学金。12月9日，出席上海美术家协会庆祝刘海粟从艺70周年大型茶话会，130多位美术界人士及同辈好友、学生参与。12月26日，出席由江苏省高教局、江苏省文化局、江苏省文联、美协江苏分会、南京艺术学院和江苏省美术馆为庆祝刘海粟从艺从教70年而联合举办的“刘海粟绘画近作展览”开幕式	
1983年		
	4月13日，参加上海美术家协会举行的张大千逝世悼念会。4月，出席由中国文联、中国美协、中国画研究院等在中国美术馆联合主办的“刘海粟绘画近作展览”。出席预展的有黄镇、韩念龙、曹瑛、周而复、艾青、宋振庭、华君武、黄永玉、张仃、王朝闻、蔡若虹、张君秋、吴素秋、刘开渠、姚仲明、周怀民、金尧如等数百人。夏，在北京钓鱼台国宾馆作大型中国画《曙光普照神州》。10月，出席在山东省美术馆举行的“刘海粟绘画近作展览”。是年，由中央新闻纪录电影制片厂拍摄的《绘画大师刘海粟》制作完成，公映并发行国外。获意大利国家学院、意大利艺术大学国际艺术传播发展协会颁发的功勋证书，被意大利国家学术研究中心任命为国家院士	1月，回巴西探亲。6月，由巴西返回香港。8月，香港《美术家》杂志组织专辑介绍林和他的作品。10月，第六届全国美术作品展览筹备委员会正式成立，林被聘为委员
1984年		
	3月18日，出任南京艺术学院名誉院长。5月，被全国政协增选为常务委员。	居住香港。赴日本东京参加冯叶个人画展的开幕

续表

	《海粟黄山谈艺录》由福建人民出版社出版。6月,率江苏书画家代表团赴日本参加“刘海粟教授书画展”、“中国江苏书画展”。受到宋之光大使和日本著名画家平山郁夫等热烈欢迎。10月,中国画《黄山颂》参加在莫斯科东方艺术博物馆举行的“中国现代绘画展览”。中国画《黄山白龙潭》和油画《福州鼓山》参加第六届全国美术作品展览会,并获荣誉奖章及证书。11月25日,在钓鱼台国宾馆欢晤世界影坛著名导演伊文思	
1985年		
	1月5日,出席全国政协书画室成立大会,被推选为主任。4月17日,在中南海西花厅受全国政协主席邓颖超的亲切接见。4月30日,出席江苏文艺界举行的庆贺艺术大师刘海粟教授90寿辰活动。《刘海粟名画集》由福建人民出版社、福建美术出版社出版。5月4日,上海文艺界举行庆贺艺术大师刘海粟90大寿庆祝会。上海市市长汪道涵到会祝酒。5月9日,出席在东京举办的“刘海粟中国画展”开幕式,我驻日大使宋之光和日本名画家平山郁夫为画展剪彩,并先后致词。5月15日,日本首相中曾根康弘在首相官邸与刘海粟夫妇会晤。6月至9月,分别出席上海、贵州等地的祝寿会。9月10日,出席在上海静安公园举行的蔡元培先生塑像奠基仪式。9月12日,出席8集电视连续剧《沧海一粟》开机典礼。12月9日,出席南京艺术学院校庆并亲自颁发1985年度刘海粟奖学金。12月,获意大利国家学术研究中心世界文化奖(胜利塑像)、意大利国家学院奥斯卡奖等	居住香港,潜心作画

续表

1986年		
	4月11日，应法国对外关系部邀请，偕妻女赴法国访问。6月16日，在爱丽舍宫总统府，密特朗总统和夫人会见刘及夫人。6月18日，胡耀邦和李鹏等在我国驻法国大使馆会见刘和夫人。7月，被聘为康有为基金会名誉会长。10月，《刘海粟画选》由人民美术出版社编辑出版。12月，在南京副市长徐英锐陪同下参观侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆，对日军的暴行深表愤慨，并题词“历史悲剧人类耻辱”。是年，获欧洲学院欧洲棕榈胜利金奖、美国世界证书金焰奖、英国剑桥国际传略中心杰出成就奖等	1月31日至2月14日应日本西武集团之邀赴东京举行个展
1987年		
	4月7日，在全国政协六届五次会上和李可染、华君武、叶浅予、古元等30多位委员联合递交提案，建议抢救民间艺术遗产，成立中国民族民间美术学院和恢复中央工艺美术研究所。6月2日，出席在新加坡国家博物院画廊举行的“刘海粟画展”开幕式并致辞。6月16日，偕夫人往总统府拜会新加坡总统黄金辉夫妇。是年，被法国文化及通讯部授予文化艺术荣誉团一级勋章	为吴冠中在香港艺术中心举办的回顾展题签篇目、画集及海报并参加了开幕式
1988年		
	3月，出席全国政协会议。6月，福建美术出版社出版《海粟诗词选》，选入1925年至1986年间所作诗词111首。7月，会见上海市长朱镕基。朱市长祝愿刘老实现十上黄山的夙愿。9月，出席在上海举办的“刘海粟十上黄山画展”开幕式，汪道涵为画展剪彩。上海市委书记江泽民为画展撰写	为中国美术学院(前身为杭州国立艺术专科学校)创建60周年志庆题词：“永葆青春”。先后赴泰国、韩国旅游

续表

	序文并到场祝贺。10月,中国画《九龙瀑》在香港慈善拍卖会上售出31万港元,款项全部捐作香港公益金	
1989年		
	5月9日,和林风眠被上海美术家协会同选为名誉主席。5月16日,在上海出席《艺术大师刘海粟绘画艺术》首映式。6月,赴德国科隆,出席《刘海粟画展》开幕式。10月,在美国洛杉矶访问。12月27日由洛杉矶飞抵台北	实业家姚美良为建林风眠纪念馆捐款100万人民币。10月出席台北历史博物馆庆祝林风眠90寿辰举办回顾展。11月,"林风眠艺术研讨会"在北京举行。12月,在新落成的梅州大会堂举行《林风眠画展》。是年,在香港创作《噩梦》组画六幅、《痛苦》、《火烧赤壁》、《基督》、《屈原》、《南天门》等作品
1990年		
	1月1日,"上海美术专科学校师生联展"在台北历史博物馆开幕。台湾历史博物馆馆长陈癸淼以荣誉金章相赠,董氏基金会赠镌有"中华之光"的双凤奖座。刘致辞说:"务必要让炎黄子孙扬眉吐气,使中华文化光大。"4月19日,离台抵洛杉矶。5月30日,出席加州大学河滨分校颁赠"杰出国际友人徽章"仪式	应日本西武集团之邀,再渡东京举行个人画展
1991年		
	1月16日,致函南京艺术学院党委书记潘忠哲、院长冯健亲及全体师生员工,通报赴欧美访问概况,信中表示:"大耄之年,精力已衰,日日夜夜,孜孜不倦,志在报国;弘扬中华文化,为世界人类作出贡献,为炎黄子孙扬眉吐气。"3月,出席接受由香港总督卫奕信颁发的香港大学"名誉文学博士"学位。7月,美国南加州"刘海粟文化基金会"为援助中国抗洪救灾捐资3 000美元。11月,刘获得国务院首批颁发的"政府特殊津贴"	3月22日,台湾授予林文艺奖章及美术类特别贡献奖。8月12日上午,因心脏病、肺炎并发症病逝于香港港安医院。8月22日上午,上海美术家协会、上海中国画院在上海文艺会堂联合举办"艺术大师林风眠先生悼念会"。9月19日,中国美术家协会在中国文联会堂召开座谈会,缅怀、纪念和学习林风眠大师

续表

1992年		
	1月21日，与夫人夏伊乔出席正在筹建“刘海粟中国现代美术馆”的香港大学捐赠绘画作品仪式，捐赠作品共40幅。8月，两次会见专程赴港的南京艺术学院党委书记潘忠哲、院长冯健亲，并表示要回校参加80周年校庆活动	
1993年		
	2月，出席在北京举行的全国政治协商会议常务委员会会议。3月，香港华宇公司为刘举行98岁华诞寿庆会，海翁因感冒缺席。南京艺术学院院长冯健亲应邀出席并代表全体师生员工赠送巨幅寿幛。8月，为香港保良局义卖的作品共29件，所得全部捐给保良局用于社会服务	
1994年		
	2月28日，刘偕夫人夏伊乔、女儿刘蟾，由南京艺术学院党委书记张永陪同，飞抵上海。3月16日，出席上海市举行的“艺术大师刘海粟百岁华诞”庆祝会。各界人士500多人到场为海老祝寿。陈至立代表中共上海市委、市政府致贺词。5月14日，住进上海华东医院治病。8月7日，因肺部感染导致心力衰竭，经抢救无效仙逝。江泽民、胡锦涛、王兆国等党和国家领导人先后发来唁电，对一代宗师的逝世深表哀悼	

当我们读完三位巨匠的共同年表后，就会发现在20世纪的前半期他们之间有着相似的经历。首先是都自幼酷爱图画，又都是勤奋笃学中的佼佼者。他们还都是时代的幸运儿，青年伊始就有机会出国留洋接受新思想。徐悲鸿于1917年就东渡日本考察美术，1919年春赴法国留学，一学就是8年；刘海粟于1919年12月代表中国新艺术界出席日本帝国美术院的开幕大典，同时悉心考察了日本美术教育事业。事隔10年，终于有机会用两年半时间历法、意、德、比、瑞诸国，对欧洲美术的发展与现状作了全面的学习与研究；林风眠于1919年秋参加由蔡元培亲自创办的“留法俭学会”，并于年底启程赴法，以勤工俭

学的方式攻学美术，历时6年。他们学成之后，都回国从事中国的现代美术教育，而且都成为颇具影响的领军人物。当然，必须一提的是蔡元培先生，作为民国的第一任教育总长、北京大学校长、国民政府大学院院长，在三位巨匠成功的道路上起了关键作用。徐于1918年3月被蔡聘为北京大学画法研究会导师，开始了真正意义上的专业美术教学生涯，至同年12月才有机会取得官费赴法留学资格；刘于1917年致函蔡，对他"舍宗教而易以纯粹之美育"的论点表示赞同，并希望蔡对上海图画美术学校的办学给予关心和支持，1919年12月蔡接受上海图画美术学校校董会主席之职，以"闳约深美"的办学理念，为上海图画美术学校的健康成长指明了方向。1929年春，也是在蔡的具体支持和帮助下，刘实现了赴欧考察学习的宏愿。林于1924年5月在法国旅欧华人"中国美术展览大会"上结识蔡，林的作品得蔡好评。1925年冬，蔡聘林为北京国立艺术专门学校校长。1927年6月，蔡被任命为中华民国大学院院长，林又受聘南下任大学院艺术教育委员会主任委员，1928年林受聘为国立艺术院院长，蔡出席开学典礼，次年还题写了院名匾额。三位巨匠相似的经历造就了相似的历史贡献，概括起来大体有三个方面：

① 他们都身体力行地把西方美术介绍到中国来，并力所能及地把中国现代美术介绍到西方去。

② 他们以各自的艺术主张与实践推动了中国现代美术的进步与发展。

③ 他们都亲自参加并领导了中国现代美术教育事业的开拓及成长。

当然，历史贡献的形成必然包含主客观两个方面的制约与影响。客观上，中国的20世纪是一个天翻地覆的世纪，后50年与前50年恰恰变换了两种截然不同的社会制度，使历史贡献出现了历史性的中断与变化。主观上，三位巨匠都是各具个性的艺术家，具体经历又各不相同，因此，总体上的相似中又有着具体的不相似。所以，有必要对三方面的历史贡献作出更为具体而深入的评述。

有人说徐悲鸿笃行写实主义、刘海粟主张表现主义，与他们的出身门第有关。其实不然，林风眠出身广东农村、石匠世家，怎么不去写实？反而表现？画家的画风、乃至艺术主张的形成，应该是性格、经历、学养等多种因素综合的结果。徐出生在江苏宜兴屺亭桥镇，祖父是裁缝兼农务，父亲自幼爱画且长人物。徐6岁读书，7岁习字，9岁随父学画，13岁时家乡大水灾，便随父外出流浪靠画肖像、刻图章、写对联、画神像维持生计，两年多的艰难生活与耳濡目染，对徐的影响无疑是刻骨铭心的。徐是坚强的，他在兄弟姐妹中排行老大，养家的重担、断炊的压力都没能折服他求生求学的宏愿。然而徐的经历又是坎坷的，就在官费留学期间也常因国力衰微而被中断供给，不得不以画肖像作谋生的补充。肖像画以惟妙惟肖为第一要求，写实基本功则是看家本领。凡此种种应该是徐力主写实主义的综合成因，联系到客观，中国人物画到清末民初时了无生气，使徐萌生改造中国画的强烈愿望，而西方写实绘画的洋洋大观又使徐找到了改造的具体办法，再加上写实主义大师达仰对徐的教诲与影响，对徐艺术主张的笃行起了坚定作用。刘海粟的父亲当过太平军，归里后又以经营钱庄发家，其父不安现状、图变求生的性格对刘的成长当然会起潜移默化的作用。刘14岁到上海布景画传习所学画半年，返家后不仅仅自习深造还居然当起了图画教师，正是这种天生的开拓创业精神，才使他17岁就成了上海美术专科学校的主要创始人。对新事物的崇尚与追求是刘的性格亮点，既导致他对西方美术的神往，又使他对当时欧洲美术的前沿流派有特别的敏感与倾心，如此看来，刘对凡·高、塞尚的特别钟爱也顺理成章。林风眠生于广东梅县的一个山清水秀的山村，祖父是石匠，整天坐在家门口雕刻着石碑上的图案，林自述祖父非常疼爱他，要他守在身边磨凿子、递榔头，成天看祖父在石头上刻花样。林的家乡非常美，父亲又是画师，自小就陶冶了林爱美造美的心灵。相对于徐和刘，林受的教育最正规，初小、高小到中学没有间断，中学毕业

后不久就出国留了洋，这个经历使林对西方美术的了解更系统、全面、理性与深入，这一点可以在1926、1927年林的《东西艺术之前途》、《致全国艺术界书》两文中得到验证，两文的见解就学养的广度与深度而言，以当今的认识与标准作衡量也是入木三分的。林的艺术主张的形成还得益于法国第戎国立美术学院院长耶希斯的启蒙，加上其自身执著的追求，并无怨无悔地笃行了一生。徐主写实、刘主表现、林甚至有些"唯"情"唯"美，虽然三位互不苟同，甚至还免不了互有争辩，但百家争鸣、百花齐放才是艺术发展的健康形态，因此，从历史的角度作观察与评论，三位巨匠的不同个性与艺术主张，恰好谱写了我国现代美术运动初创阶段的华彩乐章。

1927年，林曾发表过一篇文章叫《艺术的艺术与社会的艺术》，就长期为欧洲学者争论不休的"为艺术而艺术还是为社会而艺术"发表己见，林认为倡"艺术为艺术"者，是艺术家的言论，倡"社会的艺术"者，是批评家的言论。还断言"两者并不相冲突"。林虽然在届时以北京国立艺术专科学校校长的身份、以气壮山河的决心与气派发动了"北京艺术运动"，然而纵观林之一生，他终究还仅是一个笃信"艺术的艺术"的实践者，正因为此，当矛盾发展到他无法驾驭与承受之际，性格内向的林选择的是"辞职"与回避。在抗战大后方重庆郊区的一处破旧农舍里潜心于艺术创作的探索去了，置妻女分居于杭州而不顾，一钻就是6年。徐、刘二位则不然，他们对"社会的艺术"的认识是很透彻的。为了艺术的追求、为了艺术的社会职能的发挥，他们能该争取时争取、该斗争时斗争、该忍让时忍让。在欧洲学习考察西方美术时，不忘把中国现代美术作交流宣传；二位在南洋以卖画度日之际，仍积极参加筹赈义卖画展以支援抗日；在革命志士临危遭捕之时，则找关系设法声援营救。然而，当艺术本身被政治化的时候，作为艺术家的巨匠们就厄运难逃了。在具象写实被作为革命画法而强制推广，抽象表现被视为批判对象而遭排斥，俄罗斯巡回画派被尊为苏联经验加以推广，印象派、后期印象派、立体派、野兽派被视为洪水猛兽的年代里，徐成为主流艺术的旗手，林则过早地离开了美术教学岗位，而刘的上海美术专科学校结束了"私立"历史，刘本人担任了有名无实的校长职务。在阶级斗争天天讲、月月讲、年年讲的漫长岁月里，刘不仅被戴上"右派"帽子，更被打成"现行反革命分子"；林则遭逮捕，苦度了5年冤狱生活。有人推测，徐若经历文化大革命也不会平安无事，例如以《愚公移山》为题材的作品中以印度模特儿为形象母本，就无法躲过奉"老三篇"为"最高指示"的红卫兵们口诛笔伐、挂牌批斗的横扫劫难。如此看来，林所说的"社会的艺术"是批评家的事，并不符合20世纪中国的现实，而作为历史的经验与教训，则是真正的"艺术的艺术"需要有和谐社会来孕育，这应该是百年中国现代美术发展进程中最大的历史收获。

蔡元培崇尚美育，为中国现代美术教育事业开启了历史之门。他在北京大学创办画法研究会；他支持刘海粟创办的上海美术专科学校并亲任校董会主席；他在国民政府大学院设立艺术教育委员会；他在刘海粟坚持办私立美术专科学校的情况下，又请林风眠在杭州创办了国立艺术院。1927年"四·一二"之后，刘海粟遭通缉再次到日本避难，7月，接蔡元培手书要刘回国商量要事，所谓"要事"即欲将上海美术专科学校由私立升格为国立而在江南也有个国办的美术教育基地，刘则希望"留着她(私立上海美术专科学校)，让她的历史得到尊重"，还建议在杭州西湖边另办美术专科学校。蔡接受并支持了刘的意见，由此，私立上海美术专科学校保留了，西湖边的国立艺术院诞生了，也算是一段并未载入史册的历史佳话。私人办学应该是中华文明中的一个优秀传统，私立学校的特色是贴近社会、贴近生活、有很强的适应和应变能力。20世纪50年代初，随着我国对私有制的改造，私立学校也成了改造对象，或终止或合并成公立，似乎结束了历史使命。然而30年后，民办(私立)学校又作为公办学校的辅助，在改革开放

的大潮中特放异彩,同样应该成为中国百年现代教育史上的一段历史佳话。刘创办的私立上海美术专科学校,不仅在中国现代美术教育史上创造了数个“敢为天下先”,而且始终遵循着蔡元培倡导的闳约深美、兼容并包的办学特色,这与徐悲鸿在国立北平艺术专科学校创立的写实主义与现实主义的办学特点,以及林风眠在国立杭州艺术专科学校铸造的中西共融、以情造美的治学特色,共同构成了中国现代美术教育初创与成长期的理想风貌。对照当今之专业美术教育,求大、求全、求高成为划一的追求目标,本来以个性为特色的美术教育几乎成为千人一面的大一统,这应该成为评述三位巨匠历史贡献之后再作深刻反思的研讨话题。

2006年3月16日,是海粟先生诞辰110周年纪念日。当我们浏览海老多彩而恢宏的一生之际,印象更深的却是艰辛与苦涩。单以与海老相生相伴的上海美术专科学校为例,其风风雨雨50年,谩骂指责之声几乎没有断过,杨白民骂过、姜怀素告过、孙传芳与危道丰缉过;悲鸿先生曾指责其为野鸡学校,风眠先生则于1928年的一次讲演中说:“中国国立的艺术教育机关虽还很少,但私立学校不为不多,往往有从18岁办艺术学校起一直办到三十几岁的人,在这十数年的长时间里,从民间有许多有为的青年跑向城市来,为了学习艺术,把父老们血汗换来的金钱不断地浪掷,然而,在我们艺术创作上,到底得到了什么代价?”这段话是否具体指刘没有明说,对于私立学校的贬意则是明确的。其实,私人办学的艰难恐怕是非亲身经历就难于体察的,公立学校经费短缺可以向政府去要,闹大了还可以带了学生去示威。私立学校则不然,没有经费只能散伙,要想维持,校长只有责无旁贷,没有一点武训精神是难以为继的。海粟先生为筹经费以维持办学而多次求亲求友,带头义卖,甚至变卖珍藏。再就是师资设备,尤其是师资,公立的可以聘用派遣,私立的靠的是以声誉与信誉去吸引。研究中国现代美术的王震先生就曾说过:“刘海粟这个人很有本事,他能把当时几乎所有的文化名人学者请去上课讲学。”与名人学者交往或请来上课讲学首先是要够得上,再就是请得到,于是吴昌硕、康有为、梁启超、曾照、章太炎、蔡元培、陈独秀、叶恭绰、章士钊、黄炎培、沈恩孚、胡适之、柳亚子、郭沫若、徐志摩、丰子恺、杨铨、章衣萍等等与上海美术专科学校结下了缘;李毅士、吴法鼎、王济远、江新、李超士、陈宏、关良、周碧初、陈士文、刘抗、黄宾虹、潘天寿、张大千、谢公展、吴兼之、王个簃、陈曼青、郑午昌、楼辛壶、吕凤子、李健、朱复戡、顾鼎梅、方介堪、马公愚、傅雷、黄自、贺绿汀、谭抒真、丁善德、马思聪等等则直接参加了上海美术专科学校的教学。这一切绝非常人所能为。上海美术专科学校50年间培养出的学生,在中国现代美术的名人中占了大半也是不争的事实。更为可贵的是海老在饱受“四人帮”迫害之后还将自己的经历与体会去做别人的思想工作:“做个艺术家要把心和老百姓拴在一起,不为水上萍,甘作泥中藕,看到腥风血雨中人民的不幸,个人的损失就微不足道了。”海老正是以“偏向悬崖伸铁臂,好布绿雨润江南”的精神,于1979年重新担任南京艺术学院院长,并于1981年将在香港开画展售画所得又一次捐献办学,电文曰:“我爱祖国、我爱南艺、爱下一代,画款港币100万元献给南艺,1/3作为奖学金,其余购置图书、器材。”崇高境界无需再作言表。海粟先生离我们而去已经12年了,他仙逝后,国家教育委员会在唁电中给海老的评价是“我国新美术运动的拓荒者,现代美术教育事业的奠基人”。我以为这个评价是实事求是的,也恰好是对海老历史贡献的高度概括。

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2006年第2期

另一种空间

刘伟冬

透视法(perspective)是由意大利文艺复兴时期的艺术家们发明的,它使得在二维的平面上表现三维的空间成为可能,实现了古希腊人在绘画中孜孜以求的那种物象表现的幻觉效果,这在艺术史上应该是一个非常了不起的成就。但是,通过透视法表现出来的空间并不是绘画的唯一空间,也就是说在很大程度上,纯粹绘画意义上的空间概念并不能与透视法的空间表现完全等同起来。透视法只是一种法则,它只不过是为画家们提供了一套完整的技术而已,使他们有可能将物象画得看上去更像"真的一样"。但是,绘画的终极意义并不是仅仅只追求逼真的物象效果,否则在19世纪照相术发明之后,绘画的历史早就该终结了①。

从艺术史的角度来看,在透视法则产生之前或被打破以后绘画有着各自的追求和同样重要的表现力,它并没有因为缺少透视法的支撑而式微,那些画作中的人物、场景和情节在一个异于透视空间的空间中得以充分地展示,一般来说,我们是很少用透视的规则去衡量印象主义以后的那些绘画作品的;而中世纪绘画中那些用金色或蓝色平涂出来的抽象空间同样具有很强的表现力,这也就是说绘画中的空间概念和表现是多样的,在绘画艺术中应该有另一种空间或多种空间存在的可能性和必要性。这在西方绘画中是如此,在中国的传统绘画中也是如此。其实,就中国传统绘画的空间表现而言,引进一种透视的概念来对它加以评判是不合适的,它在一定意义上等于否定了中国画中实际存在的另一种空间。那种把中国传统山水画中的空间表现说成是散点透视的观点,一方面曲解了透视原理的科学含义,另一方面也抹杀了中国传统山水画空间表现的特点。因为既为透视,就必须有一个灭点,这也是透视原理能够合理存在的基本所在,而这种归于一点的、具有线性指向的空间表现在传统的中国画,尤其是山水画中是非常少见的②。古代画论中的"三远"论在确定了传统山水画基本图式的同时,也确定了空间表现

① 事实上,业已高度发达的照相摄影技术并没有能够替代绘画,反而受绘画的影响变得更为艺术化了。

的范围和类型，它是一种异于透视空间的绘画空间，一种东方人的绘画空间。范宽《溪山行旅图》中的高远图式就较为生动地表现了中国北方山脉崇峻和雄伟的气势（图1）。它虽然没有西方人追求的那种“幻觉真实”，但它却产生了强烈的视觉冲击和心理震撼。面对范宽气势撼人的高山，观者很容易在感受到压抑之后产生一种崇拜之情。这种效果正是通过高远图式——一种扩展上下空间距离从而增加所绘物象的高度和体量的手法而获得的。不仅如此，范宽还通过近景和远景的虚实对比使画面产生了一种深度的空间感，而且这种空间不具有线性的特征，使得山与山或水与水之间的距离也变得不那么确定，它可以是百步之远，也可以是千里之遥，这种表现手法在中国历代山水画的创作中是屡见不鲜的。事实上，空间距离的不确定性在很大程度上已经成为传统中国山水画的造型特征之一，同时也是形成其审美特征的一个重要元素。但是，山水画中的非线性空间特征在整个传统中国画中并不具有典型的普遍意义，在一些传统的人物和室内场景的绘画作品中，空间的线性特征又是非常明显的，它与透视空间的区别就在于所有的线条没有汇集到一个灭点上(图2)，这种看似有着理性特征的空间表现更多的还是依赖于一种直觉，而不是科学③。山水画中空间表现的非线性特征和人物场景画中的线性特征至少说明了在内部结构相对稳定的传统中国画中有关空间的概念和表现也是具有多样性的，而且还显现出较大的灵活性。

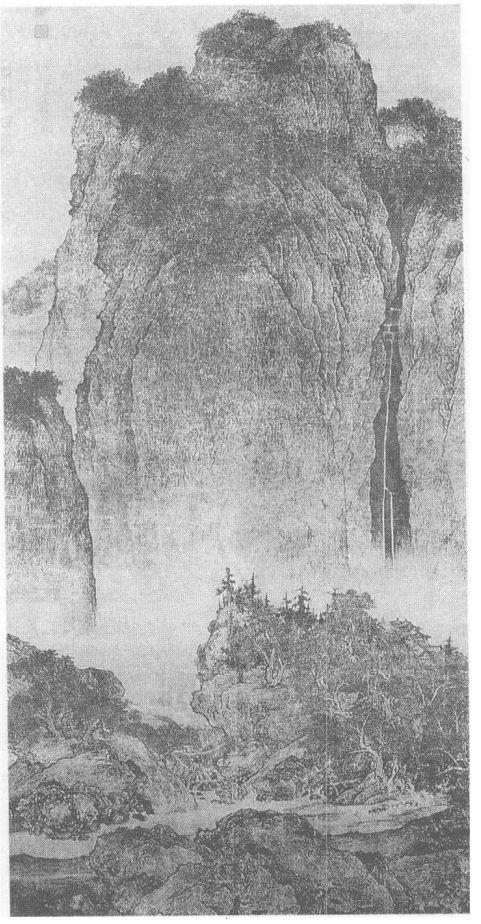


图 1

如上所述，透视法产生于15世纪的意大利文艺复兴时代，促使画家进行这项发明的动因在很大程度上是他们想在平面上表现出深度的感觉以期获得一种古希腊人曾经孜孜以求的幻觉真实。从透视法的发明轨迹来看，它至少经历了一段很长的实验性探索阶段。从乔托和杜乔的绘画来看，这两位意大利文艺复兴的先驱显然还没有在真正意义上掌握透视法。乔托更多的还是通过人物前后叠加的方法来表

---

② 由清代顾沅所辑，吴门赐砚堂所刻的《圣迹图》中，有一幅题为《载官乘田》的版画作品，它背景中的一件器物的空间表现非常接近透视原理。但这并不意味着画家对透视法的理解和掌握。在很大程度上，这种表现是偶然的、不自觉的、经验的、不具备科学依据的，这一点在同一幅画中的桌子的空间表现上可以得到证实。

③ 在那些具有科学头脑的西方传教士把欧几里得的几何学和透视法介绍到中国来之前，中国人对之是一无所知的。大量的古代绘画向我们证实了这一点，但这些绘画同时也告诉我们中国古代画家在作画时所采用的是不同于西方透视法的一种平行“透视”。根据这一法则表现出来的物体与欧几里得几何学中的立体图相似，在任何一个角度看到的只有三个面。中国古代画论中就有“石看三面”的说法。事实上，明清以前的中国画，尤其是界画几乎没有一张能够在一个画面上表现出一个空间三个以上的面的作品。而西方的透视法则能表现出同一个空间的五个面来。有趣的是在对欧几里得几何学一无所知的中国人却在绘画中坚定地“信守”着欧氏定律，而熟知这一定律的欧洲人却在绘画中修正了它，在画面上为实际平行的两条线或两个面找到了一个相交的点。

现空间的深度(图 3);而杜乔虽然已能局部的绘制出透视正确的物体,尤其是建筑,但他还不能把它们统一到一个空间中来,他的《基督进入耶路撒冷》就很能说明问题(图 4)。绘画中作为背景的建筑和前景中的围墙及门框,如果单个来看,它们都还基本符合透视的表现法则。但如果把整个画面作为一个统一的空间来加以观察,就不难发现视觉上的混乱了。在同一作品中出现这种多视点的情况在文艺复兴早期的绘画作品中非常普遍,它也说明了一个问题:当时的画家们对空间征服的意愿已经十分强烈,都在做着不懈的努力,只是尚未找到一种完满而又有效的方法罢了,而杜乔的作品所包含的诸多实验性因素也多少说明他快要跨入透视法则的门槛了。其实,试图在平面上表现出深度空间的尝试在古代的中国画中早已存在,五代周文矩所绘的《重屏会棋图》就是非常典型的一例(图 5)。但这种探索只是一种对绘画本

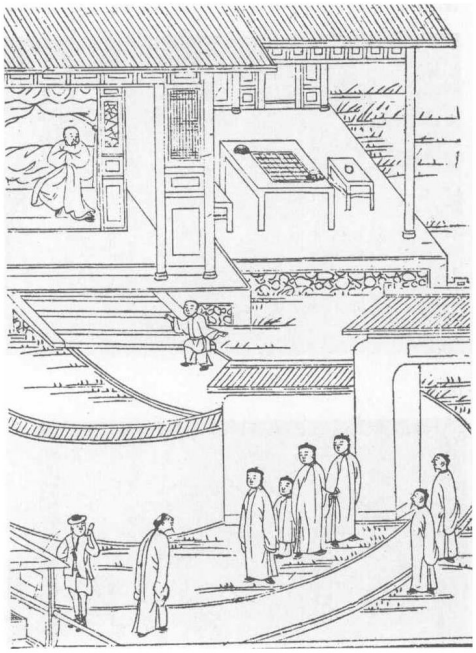


图 2

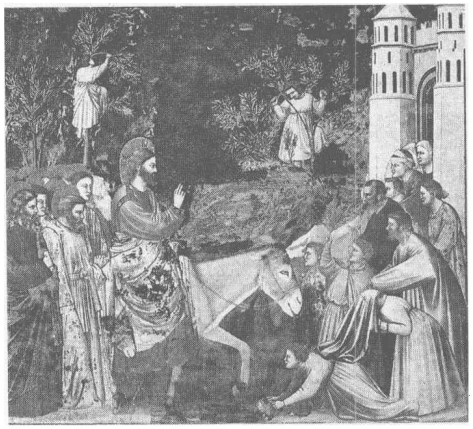


图 3

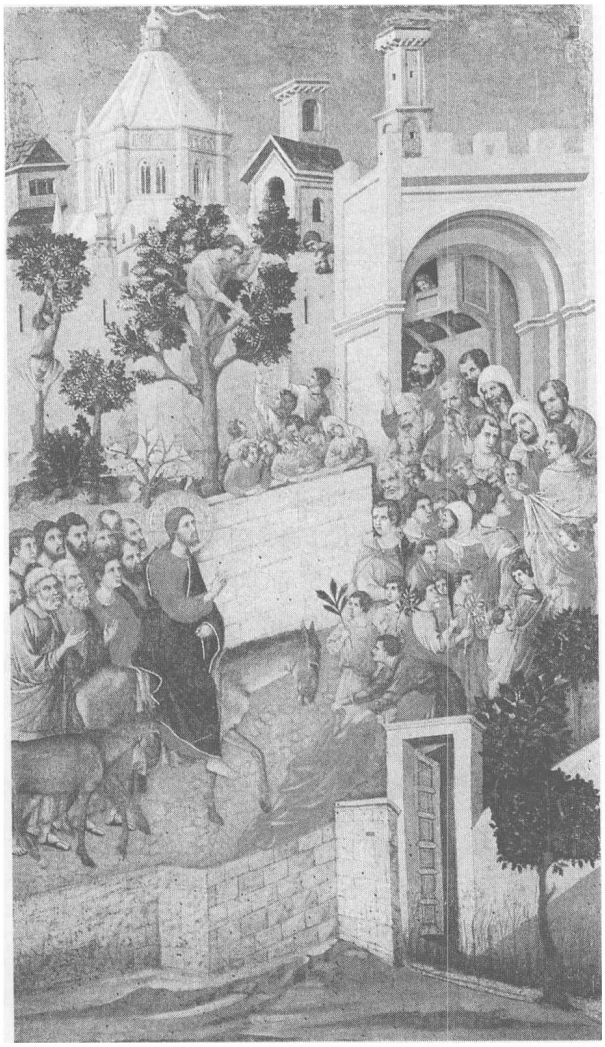


图 4

身形式趣味的追求，中国古代的画家从未将那种“幻觉真实”当作绘画的目的。在对传统中国画的评价中，“以形写神，形神兼备”的审美标准不是那种对视觉而言的幻觉真实，而是一种绘画意义上的真实。这也就是说在西方写实风格的绘画中，空间的表现既要对画中的人物负责——将他们置放在一个合理可信的“真实”空间中，同时也要对画外的人物，即看画的观众负责——确定好观者与绘画空间之间的距离和位置，形成一种互动效应，使他们觉得这个空间是合理可信而且是真实的以期最终产生一种幻觉；而传统的中国画似乎更注重画中人物与绘画空间之间的关系，只要这个空间与他们是合理可信而又真实的，画家就根据这个原则去经营位置，至于画出来的物象是否符合观者的视觉习惯似乎是无关紧要的。因此在欣赏中国画时，尤其是传统的山水画时，观者一般不应将自己独立于画面之外，而是应该把自己融入其中，作为一个画中人去感受其真实。北宋的郭熙、郭思在《林泉高致·山水训》中提出的山水画要画得可行可望可居可游恐怕说的就是这个道理。这或许也是为什么一种写实风格的绘画作品很快就能够在一般的观者那儿获得认同，形成雅俗共赏的态势，而许多传统的中国画则需要一些专门的知识的支撑和一些约定俗成的欣赏习惯才能慢慢地读懂它们的原因之一吧。

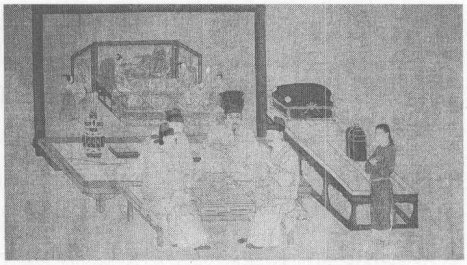


图 5

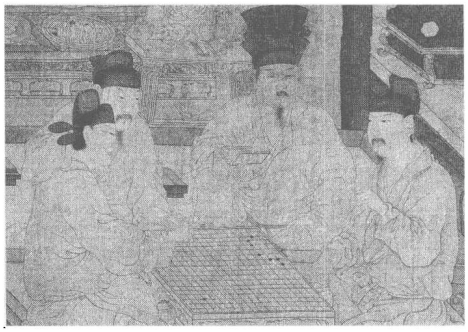


图 6

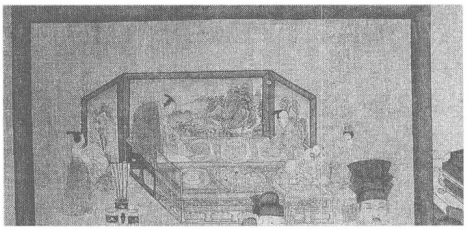


图 7

现在再来看周文矩的《重屏会棋图》，这幅作品描绘的是南唐中主李璟与其弟景遂、景达等一起下棋的情景：李璟正端坐在画面中央凝神观棋，他面庞丰满，细目微须，虽身着便服却威仪犹存，宋代曾有人将此图与传世的李璟像对照，发现“面貌冠服，无毫发之少异”(图 6)。在南唐，责成画家将皇亲国戚的一些宫廷生活的场景用风格写实的绘画形式表现和记录下来似乎成了一种时尚。据史料记载，南唐保大五年(公元 947 年)的元旦在京城建康(今南京)下了一场大雪，中主李璟与他的兄弟及近臣一起赏雪宴饮赋诗，并诏令周文矩及宫廷画师高冲古、董源、朱澄和徐崇嗣等合作画了一幅《赏雪图》。除了《重屏会棋图》外，周文矩还画过一幅《五王酪饮图》，也是表现李璟和他的兄弟的群像及生活情态的。南唐著名的画家顾闳中所创作的《韩熙载野宴图》也是受后主李煜的指派，潜入韩熙载的官邸，通过目识心记而画成的，这位已有不详预感的帝王想通过这幅画来了解韩熙载——一位让他又爱又疑的重臣日夜欢宴的具体情况。这些画作不仅是伟大的艺术作品，同时也是珍贵的图像资料。由于它们在创作之初的特殊动机，一般来说，它们在风格上是非常写实的。但就中国画的线、色勾染的表现手法和画面的结构而言，它是无法像西方那种以透视法为原则的写实风格绘画那样获得一种以假乱真的效果，即所谓的幻觉真实。但这并不重要，因为在画家的原始创作意图中他根本就没有这样的打算，更何况就是有打算也画不出

来。但有一点是非常明了的，即在中国古代画家眼里他们自己创作的作品就已经达到绘画的最高真实。就《重屏会棋图》这幅作品而言，它的绝妙之处还不仅仅在于人物形象的一种中国式的逼真，更重要的是画家对画面深度空间的探究表现出了一种“西方式”的意念。周文矩在画中巨大的屏风里又画了一个带有三折屏风的场景，并画有五个人活动于其间④。而三折的屏风里又画了一幅巨大的山水画(图 7)。画家通过这种画中套画的方法，在平面上创造出了三个连续的空间；更值得一提的是在画面的第一空间的右侧，画有一张硕大的榻床，它的一角被屏风遮住，这样屏风后面的空间也就被表现了出来，使得第一空间的深度也得到了充分的拓展。这种方法与欧洲文艺复兴时代的许多画家在画有室内场景的墙面上开出一个窗户，画出窗外的自然风景以引申画面的空间效果的做法有着异曲同工之妙(图 8)。像这样利用画中套画的方法来延展画面深度空间的绘画作品在历史上还有一些，如五代王齐翰的《勘书图》(图 9)、元代刘贯道的《消夏图》(图 10)等。这些作品至少说明了这样一个问题：在平面上探索深度空间的表现已经成为中国古代的一些画家们的自觉意识和行为，并取得了许多惊人的成果，这种探索不仅不是欧洲文艺复兴时代画家的专利，而且在时间上中国画家也远远要早于他们的欧洲同行们，单凭这一点周文矩等画家及他们的作品就可以彪炳史册了。

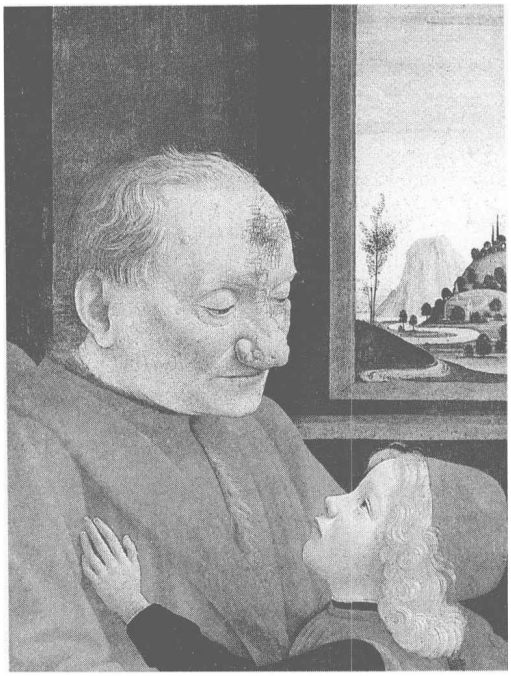


图 8

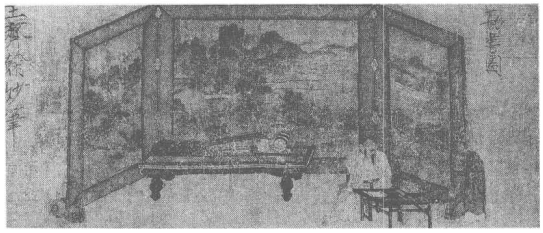


图 9

图 10

④ 据传屏风里的场景是根据白居易《偶眠》的诗意而作，《偶眠》是白居易晚年所作的一首五言律诗：“放怀书案上，枕臂火炉前。老爱寻思事，慵多取次眠。妻教卸乌帽，婢与展青毡。便是屏风样，何劳画古贤。”诗中描绘的场景和意境与屏风里的画境非常的吻合，但从画中人物的衣饰和气度以及家具的摆设和排场来看，好像是描绘的皇家生活的一个场景。从绘画风格来看，它应该是一幅先于《重屏会棋图》完成的周文矩的作品。周文矩的用线特色是衣纹细挺而带转折，瘦硬战掣，而这两幅作品的用线均有此特点；另外在画面的构图上也有相似之处。

参考文献

[1] 中国历代人物画经典.南京:江苏美术出版社,2000
[2] 周积寅.中国画论辑要.南京:江苏美术出版社,1997
[3] 袁金塔.中西绘画构图之比较.台北:艺风堂,1987
[4] 王伯敏.中国绘画通史.北京:生活·读书·新知三联书店,2000
[5] 方骏,尚可.中国古代插图精选.南京:江苏人民出版社,1992
[6] (法)艾黎·福尔.世界艺术史.张泽乾,张延风,译.南昌:长江文艺出版社,1995
[7] (瑞士)雅各布·布克哈特.意大利文艺复兴时期的文化.何新,译.北京:商务印书馆,1979
[8] (英)约翰·R 赫伊尔.文艺复兴.纽约:时代公司,1979
[9] 杨新,班宗华,等.中国绘画三千年.北京:中国外文出版社,1997

原刊《美术观察》2002年第5期

王羲之《兰亭序帖》书法面目考辨

徐利明

引言

1965年发生的“兰亭论辩”曾震惊国内外学术界，但不久即因“文革”运动的兴起而偃旗息鼓。十年“文革”结束后，20世纪80年代以来，陆续又有不少专家学者旧事重提，接续着1965年的论辩进一步阐发各自的观点，由此，“兰亭论辩”得到了深入发展。

这一场论辩围绕着王羲之《兰亭序帖》书法的真伪问题而展开，由书及文，由个帖涉及众帖，由一纸书法面目论及汉魏两晋南北朝隋唐书史，围绕这一问题的旁征博引，牵扯到历朝历代以至近现代书家、学者的多方面学术成果。其知识含量之富，包括了书史、文史及其治学方法论诸问题。最初的主辩手郭沫若、高二适及商承祚等先辈早已作古，但他们当年发表的几篇论文给我们留下了有待不断深入思考与研究的学术课题。

不管郭氏当年借王谢墓志的出土发难有何种背景、出自何种难以明言的动机，就其论文表明的观点及其学术思维方法来看，都与其作为一位曾在社会科学的多个方面获得卓越成就的权威学者的身份与名望大为不合。且不说其将刻石书迹与手写书迹混为一谈，也不说其依据刻石现象对“隶意”所下的定义有几分科学性，也不说他无视魏晋南北朝数体并存的史实，给我震动最大的还是他在《新疆新出土的晋人写本〈三国志〉残卷》一文中所下的论断：“新疆出土的晋写本是隶书体，则天下的晋代书都必然是隶书体。所谓一隅三反，所谓必然性通过偶然性而表现，就是这个道理。在天下的书法都是隶书体的晋代，而《兰亭序帖》却是后来的楷书体，那么，《兰亭序帖》必然是伪迹，这样的论断正是合乎逻辑的，而且也合乎辩证逻辑。”[①]语调强悍、霸气，而滥用辩证法，曲解逻辑之甚，实在令人费解。

平心而论，郭氏的写作能力（尤其是白话文）远在高二适之上。高氏《驳议》一文本欲作白话文体而

① 兰亭论辩.北京：文物出版社，1977：3

未能称意，终而文白相杂，语句不畅，思绪的表达也受到一定影响。又由于观念的局限和资料工作不够充分，其论证不可能达到应有的强度。然高氏之不畏权威，敢于直陈己见，在当时尤为难得。

近20年来就《兰亭序》真伪问题发论者甚众，接续高二适、商承祚的观点作进一步研讨者中，尤以台湾学者徐复观《〈兰亭〉争论的检讨》最具学术高度。以此三者为代表的辨真派可谓当今的主流，其学术观点概括起来有以下几点：

1. 《兰亭序》文章以《晋书》所载为准。《世说新语·企羡篇》的注文中所录《临河序》文乃据此删节。保留文末之附记，乃注家为使之与石崇《金谷诗序》结构相仿，而《晋书》未录入附记，乃重其正文之故。至于"人之相与"以下一大段文字的思想情感的变化，符合王羲之的思想与个性。因此《兰亭序》文非伪。

2. 楷书及行、草书体在东晋已完全成熟。带隶意和不带隶意的行、草、楷体是同时并存的。

3. 当时的碑刻或经文的书法，多以体制较古、郑重庄严的书体去写，公牍多用当时上层最流行的书体去写，尺牍、文稿写得更较为随便。不能以刻石书迹为据来评判尺牍、文稿书法的真伪。

4. 由前三点进一步推论，《兰亭序帖》字体为王羲之时代必有，《兰亭序帖》本为王羲之所书，非智永所依托。

笔者赞同这一派观点中的1、2、3点，对第4点，我认为《兰亭序帖》所展示的这种脱去隶意的体式即成熟的行楷书体为王羲之时代所必有，大量的实物资料可证明这一点，但不等于说传世《兰亭序帖》所展示的那种行楷书点划形态及其笔法为王羲之时代所必有，不等于说传世《兰亭序帖》临摹本所依据的底本即为王羲之原迹。因此，事情还未完，还得追究下去。本文即通过对诸本《兰亭序帖》传本墨迹间的形态比较、对王羲之《兰亭序帖》以外诸本传世尺牍墨迹的考察、对王氏家族书法的综合比较，以及"神龙本"与隋唐书法的比较等，探讨以"神龙本"为代表的《兰亭序帖》传本墨迹所依据的底本出自何时代何人之手。

一、《兰亭序帖》传本墨迹以"神龙本"为典型

笔者曾撰《〈兰亭序〉传本墨迹考评》一文②，对传世各种《兰亭序》临摹本分别加以评议。笔者认为，王世贞藏本点画钝拙，神气呆滞，尤其"领"字上面有一"山"字头，与其他临摹本皆不同。考"峻领"二字间距适当，"领"字结体本已完整，"山"字头既与"领"字不配，在"峻领"二字间亦甚挤塞，当为后人强添，非底本所有。明陈鉴再摹本是以"神龙本"为底本的，然比之"神龙本"，无论形、神皆相差甚远，摹搨技巧颇为拙劣，不足为凭。被标为虞世南临的所谓"张金界奴本"(亦称为"天历本")，屡经装裱刷洗，墨色晦淡，伤其神采过甚。即品鉴其临书，点划用笔及结构关系交代不清者可举出多处。而整体笔势乖戾，运笔拘滞，很难想象出自虞世南这样的大家之手。只是因董其昌题跋中有"似永兴所临"之议，后之鉴赏者便定为虞临，实为盲目之举。

被指为褚模或褚临、列为《兰亭八柱帖》第二柱的"米芾题诗本"，据我观察，实出于米芾对临。将此本正文书法与卷后米芾题诗作一比较研究即可明了。其即兴发挥较多，于形貌只存其大意而已。故其所

---

② 收藏家，2000(10)：49

临用笔抑扬顿挫及枯笔、牵丝等刚劲利落、贯气紧密，求大似而不拘于细节，有较大的自由度，笔锋与墨色的细微变化十分丰富自然。其用笔的挺拔激动、笔画之间承上启下运笔的紧促节奏颇见米芾笔意，又如“会”、“稽”、“少”、“带”、“咏”、“畅”、“不”、“兴”、“将”、“有”等字，尤其与“神龙本”和“黄绢本”大异，表现出米芾个性风格的笔势与笔法特点。

“米芾题诗本”因以己意发挥的成分比较明显，故与“神龙本”和“黄绢本”等相较，字之体态和笔画形态上不拘于细节的模仿，出入较大，但神采上所得为多，总体颇为势连气贯。诸如“神龙本”、“黄绢本”上笔画起笔处的扭曲及一些长笔画的浮佻形态皆在其刚劲爽畅、节奏紧密的运笔中被有意无意地舍弃了。因此，看起来是本反较“神龙本”与“黄绢本”少一些隋唐书法习气，多一点接近东晋书风的笔意。

《兰亭序帖》传本墨迹诸本中，“神龙本”与“黄绢本”最为近似，但有精粗之别。总体上看，后者较前者笔画略瘦，用笔稍柔弱，笔力不及前者，故历来以“神龙本”享誉最高。元人郭天锡跋中断言“此定是唐太宗朝供奉搨书人直弘文馆冯承素等奉圣旨于兰亭真迹上双勾所摹”。后之鉴藏者均沿此说，指其为“冯承素摹”。前年读到徐邦达先生交付出版的著作手稿，有鉴定“神龙本”一文，认为“神龙本”为“唐人从近似真迹本上勾摹又杂以临写而成，虽多留原迹一部分点画特点，而总体仍有盛唐气格”。这一段话有如下三层意思：1.“神龙本”是唐人勾摹又杂以临写而成，非纯为勾摹；2.其底本为“近似真迹本”，非真迹；3.这一临摹本虽保留了原迹一部分点画特点，但总体上仍不可避免地具有盛唐气格。临摹相杂，与其底本“近似真迹本”的出入就比较大了，而“近似真迹本”与真正的原迹又有一定的距离。

通过形态的比较分析，可知上举几种传本墨迹，其所据底本当为一路。只是米芾所临以己意发挥较多，传为虞临的“天历本”临摹较为拙劣，而“黄绢本”则不及“神龙本”精到。故可以“神龙本”为《兰亭序》传本墨迹中最有研究价值者，本文亦以“神龙本”为考察研究的主要对象。

二、《兰亭序帖》与王羲之书法的基本特点不合

将《兰亭序帖》“神龙本”的书法面目与王羲之传世的各种尺牍临摹本墨迹相比对，我们可以发现其各种尺牍临摹本之间气息相通，用笔有鲜明的基本共同点，《兰亭序帖》因很难进入这个大氛围之中而成为孤例。王羲之书法的面目究竟应该是怎样的?笔者拟从笔法分析入手，通过对王羲之尺牍传本墨迹的研究和对王氏家族数代尺牍传本墨迹的研究，来探求王羲之书法的基本特点及应有面目。

首先考察王羲之尺牍传本墨迹各本的用笔。

王羲之书法的传本墨迹除了《兰亭序帖》的几种临摹本外，有《姨母帖》、《丧乱帖》、《孔侍中帖》、《得示帖》、《二谢帖》、《何如帖》、《奉橘帖》、《平安帖》、《快雪时晴帖》、《频有衰祸帖》等行书(细分有的可谓行楷或行草)帖和《初月帖》、《游目帖》、《长风帖》、《远宦帖》、《寒切帖》、《行穰帖》、《上虞帖》、《瞻近帖》、《龙保帖》等草书帖。

上举王羲之行书各帖当然并非同时的作品，其中，《姨母帖》当为其早期之作，故体势、用笔均多具隶法、隶意，表现为其书承自钟体正在发展变化的一个历史过程。诸如其子王献之《廿九日帖》、后辈南齐王僧虔《太子舍人帖》等，都反映了在学书生涯的较早时段承自先辈的师古过程。而后世书家如苏东坡辈师法此一书路，则是自觉地将这一书路作为其书法艺术的审美理想加以追求与发挥，这是另一回事了。

除《姨母帖》外，上举各帖均表现出王羲之行书成熟期的基本用笔特点。各帖均为尺牍，其用笔大致可归纳为三条：1.运笔皆率直爽利，下笔斩截，笔画两端的按顿之处与笔画中段不形成对比明显的粗细变化；2.转折处或明顿或暗转，轻重缓急随兴乘势而成；3.出锋处或牵丝映带处挺拔而富有弹性感，节奏明快。由此三点，王羲之书法给人以用笔清健爽气的审美感受。尤其应指出的是，其书用笔即使在出锋处、牵丝处及露锋处一般其锋状或侧或圆均显出强劲骨力而不尖细纤弱，更无故作扭曲的矫饰之意。此为其书一以贯之的基本作风。

王氏家族的书法，传本墨迹有东晋王荟《疖肿帖》，王徽之《新月帖》，王献之《廿九日帖》、《鸭头丸帖》、《地黄汤帖》，王珣《伯远帖》，又有齐王僧虔《太子舍人帖》，王慈《得柏酒帖》、《尊体安和帖》、《郭桂阳帖》，王志《一日无申帖》等。各人所书年代先后不尽相同，个性风格的差异亦分明可见。其中，王徽之《新月帖》、王献之《廿九日帖》、王僧虔《太子舍人帖》可归属于钟系旧体向王系新体的过渡体，即在字势与一些笔画的用笔上尚存一定的钟体隶意，其他诸作皆纯属王系新体风貌。

属于过渡体诸作的书法较为工整端庄，属于王系新体诸帖书法较为放纵洒脱。但无论前者、后者，其下笔皆刚健利落，行笔爽朗，运动节奏明快，无矫饰之态。尤其是这些帖中的行楷字可与《兰亭序帖》直接对照，笔法之悬隔分明可见。由此可证，爽劲平实、下笔斩截、无尖细突出的露锋和扭曲婉弱的笔画形态，是王氏家族书法用笔共有的基本特点，这是与王羲之用笔相一致的，而《兰亭序帖》的用笔正与之相违背。

为更进一步说明问题，我们可将王羲之尺牍传本墨迹、王氏家族其他各位的尺牍传本墨迹字例与《兰亭序帖》字例作一对比考察，其差异十分明了(图1~图3)。

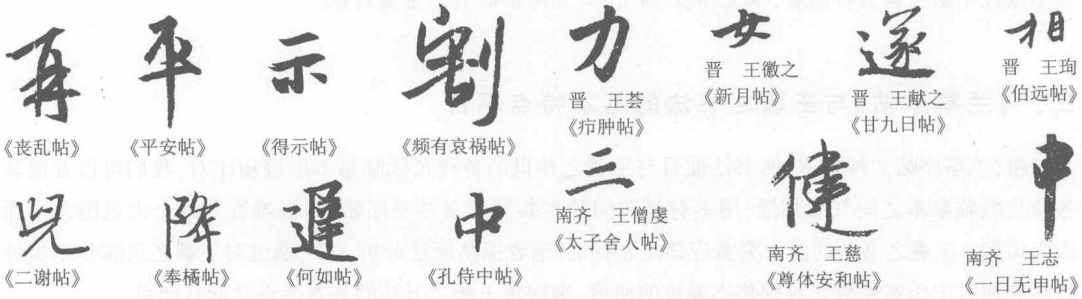


图1 王羲之尺牍传本墨迹字例

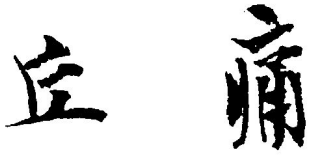
图2 王氏家话尺牍传本墨迹字例

图3 《兰亭序贴》(“神龙”本)字例

三、“神龙本”用笔与隋唐书法用笔的一致性

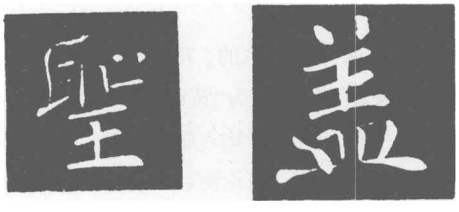
由对隋唐书迹的考察，我们不难发现，书法演变到陈以后其用笔明显表现出日趋单薄尖露的现象。陈隋间僧人智永所书《真草千字文》、敦煌遗书隋《文选·运命论》等，起笔处笔锋尖露并常有弯折一节的

敦煌遗书·隋
《文选·运命论》



唐　欧阳询《梦奠帖》

隋　智永《真草千字文》



唐　褚遂良《雁塔圣教序》

图 4　隋唐书迹字例

形态。唐初著名书家欧阳询《梦奠帖》中也常出现这种现象。而在褚遂良的《雁塔圣教序》和《房玄龄碑》中，这种形态在直画中又演为“ㄣ”形弯曲状(此举两作虽为刻石，但刻技精良，用笔形态颇为清晰)。而褚书《阴符经》，有人疑伪，未有定论，拙见定为褚书十分贴切。此帖用笔有行楷笔势，直画中的“ㄣ”形弯曲亦为其常法，而尖细露锋处甚多。

欧阳询与褚遂良书法对唐初书坛影响甚大，故而上举用笔现象以及笔画常作“ㄣ”形弯曲之习在唐初流行实属自然，唐太宗也受其影响，如其《温泉铭》书法虽为行书，然上举笔画形态在此帖中表现亦甚为活跃。

我们再将“神龙本”与上举隋唐诸帖的用笔作一比较考察，就可明了其书的气息和用笔与隋唐书法的关系(图 4)。

结　语

郭沫若否定《兰亭序帖》为王羲之作品，并推断“神龙本”墨迹即为《兰亭序帖》真本，就是陈隋间僧人、王羲之七世孙智永所写的稿本。郭氏是现代著名书家，推断中包含着其学书经验与书史研究的积累所获得的艺术感知。其推断含有一定道理，但失之简单化，其结论尚难以立足。

从前文剖析的“神龙本”《兰亭序帖》用笔的字例来看，拙见以为，我们今天还能见到的“神龙兰亭”的书法面目，与王羲之《兰亭序帖》真本已相距甚远。《兰亭序帖》的真正面目，应具有与王羲之及其家族诸人的种种尺牍传本墨迹所共有的书法用笔的基本特征，不能脱离这一风气范围和笔法模式。

前举王羲之本人及其家族尺牍传本各帖亦出自唐人临、摹，但均不似《兰亭序帖》有那么鲜明浓厚的唐人气息与用笔习惯。我们知道，在以仿效甚至复制为目的的临摹中，临摹者是力求忠实于原迹面目的，因而其临摹的用笔应是力求贴近原迹的(尽管不可能一模一样，不可能不带有临摹者的书法用笔习惯与时代风气)。王羲之本人及其家族尺牍传本各帖用笔基本特征的一致和《兰亭序帖》用笔显著的“不合群”，以及《兰亭序帖》用笔与隋唐人用笔惊人的契合，说明王羲之本人及其家族尺牍传本各帖所依据的底本的书法面目之可信和《兰亭序帖》“神龙本”所依据的底本之失真严重。由此可以推测，“神龙本”所依据的底本很可能是隋末唐初人的临本，它距“神龙本”《兰亭序帖》不远，与智永书法尚有明显的距离，而与王羲之真迹的差距则更远。

原刊《中国书法》2002 年第 12 期

“画院”沿革之考证

顾　平

“画院”是五代两宋“翰林图画院局”的别称。五代时期称“翰林图画院”，北宋时期曾改“院”为“局”，称“翰林图画局”，所以画史上便习惯称之为“画院”①。中国古代画院建制，是将绘画纳入宫廷正式机构独立管理的开始。虽然宫廷机构繁杂，但作为丹青一枝，而特设翰林图画院(局)，确实可见帝王之重视。唐代艺术史家张彦远说绘画“与六籍同功”②，可见一斑。

“画院”建制有着一个发展、形成的过程，它是源于宫廷绘画的繁荣应运而生的。宫廷绘画在我国出现较早，早在汉代即在宫廷设有“少府”，另有“画室”、“画工”和“署长”，称画家为“黄门画者”、“尚方画工”③。宫廷绘画功用主要作为“表功颂德”。《汉书》记有：“汉宣帝甘露三年，单于始入朝，上思股肱之美，乃图画其人于麒麟阁，法其形貌，署其官爵姓名。”④目的在于表彰功绩。王充在《论衡》中说：“宣帝之时，画图汉烈士，或不在画上者，子孙耻之。何则？父祖不贤，故图不画图也。”⑤目的在于颂扬道德。曹植说及最为经典：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇莫不侧目；见气妃顺后，莫不嘉贵。”⑥绘画的宣教作用可谓大也！这也是张彦远所说的“成教化，助人伦”的功效。

随着宫廷绘画的不断发展，宫廷绘画的功用在拓展，绘画形象的审美特征和文化含量也同时在张

---

① 据《宋会要辑稿》“职官”三六之九五所引《神宗正史·职官志》记载，神宗元丰改制，易“院”为“局”。另《宋史·职官志六》、《纪事本末》卷一三五亦载。然《中国历史大辞典》“宋史”及《宋代官制辞典》据《事物纪原》卷七作“绍圣二年改院为局”，是书为高承所撰，其为元丰间人，显然不会记绍圣二年之事，恐为后人误增，当误。在文献中，最早提到“画院”概念的是唐·张彦远《历代名画记》，在卷九中有：“法明尤工写貌，图成进之，上称善，藏其本于画院。后数年，上更索此图所由，惶惧，敕康子元先写得一本以进，上令却送画院，子元复自收之。”但此处“画院”乃古人对“翰林图画院”简述之文。见：宋会要辑稿.影印本.北京：中华书局，1957

② 唐·张彦远《历代名画记》卷一，“叙画之源流”。

③ 《后汉书》“志”二六“百官”三、《汉书》“霍光传”及《历代名画记》卷一所载。

④ 《汉书》“苏武传”，《后汉书》“二十八将传论”以及“蔡邕传”、“陈纪传”、“胡广传”、“方术传”等均有记载。

⑤ 王充《论衡》“须颂篇”。

⑥ 见唐·张彦远《历代名画记》卷一，“叙画之源流”所引。

扬。及至魏晋，山水、花鸟题材开始出现，在宫廷之中，那些专供玩赏消遣的走兽更受欢迎，花鸟画逐渐成为重要画科。宫廷绘画在“宣教”与“赏玩”之中保持了它无可替代的作用。

绘画学科本身的完善与人们对之认识的普遍提高，绘画在宫廷之中的影响也越来越大。终于在唐开元初年(713年)，翰林院添设了“术艺”待诏一职[7]，这为后来的“画院”建立起到了重要的过渡作用。

翰林图画院的正式建制应在五代西蜀。唐朝二帝曾从长安入蜀避难，四川地区因而集中了许多画家[8]。据画史记载，像左全、赵公祐、赵德齐、范琼、陈皓、彭坚、孙位、常重胤、吕峣、竹虔、孙遇、张询、刁光胤等[9]，难以计数的画家前后来到西蜀，他们汇集成都与本地画家共同活跃了巴蜀画坛。

前蜀王建统治时期(907—918年)，在这偏僻的西南小朝廷，终于有了“内廷图画库”。这名义上是庋藏绘画作品之处所，实则是将宫廷与画家连接在一起，从而成为后来“翰林图画院”的前声。到了前蜀后主王衍统治时期，画艺更是被宫廷所重视，凡能画之士尽被网罗于宫中，绘画更大程度地服务于朝廷[10]。终于在后蜀孟昶称帝的第二年(935年)，“翰林图画院”被正式创建，并于院中设待诏、祗候等职，从此宫廷之中便有了真正意义上的绘画机构[11]。几年之后，南唐也于保大元年(943年)建立翰林图画院，并设翰林待诏、翰林供奉、翰林司艺、内供奉、后苑副使、画院学士等更为全面的官职[12]。

在五代西蜀、南唐画院形制的基础上，北宋也建起了翰林图画院，西蜀、南唐及中原画家纷纷被罗致入院，并授以官职[13]。

北宋画院的建制前后期差异较大。前期是逐渐完善，任务在于三方面：一是搜访并鉴藏前代遗墨；二是配合政治、宗教的宣传，组织绘画创作或复制画；三是从事专供帝王玩赏的卷轴和屏障壁画包括建筑装饰画的创作[14]。从这些任务来看，画院画家的创作主要是服务于朝廷政治的需要，画家的地位不如西蜀、南唐画院时高，尤其表现在真宗、仁宗、英宗三朝[15]，画家的身份等同匠役。北宋后期，尤其是自王安石变法之后，翰林图画院获得了新的发展。

熙宁二年(1069年)，宋神宗赵顼支持王安石变法。熙宁六年(1073年)翰林图画院隶属都大提举诸司库务，“元丰改制”(1078—1085年)翰林图画院由“院”改为“局”[16]，无论从管理上还是思想创作上都发生了质的变化[17]。尤其到了徽宗朝(1101—1125年)，因徽宗的特别提倡以及趣味的变迁，从此，宋代画院以一种全新的面貌在画史产生了深远的影响。概括而论，大约有三方面的变化。

第一，画院画格与画家思想的变化。

---

⑦《旧唐书》卷四三“职官志”：“其待诏者有词学、经术、合练、僧道、十祝、术艺、书奕”。见：二十四史.标点本.北京：中华书局，1950年代-1978

⑧ 宋·黄休复《益州名画录》序云：“益州多名画，富视他郡，谓唐二帝播越及诸侯作镇之秋，是时画艺之杰者，游从而来，故其标格楷模，无处不有。”二帝乃玄宗和僖宗。见：中国古代画论类编.北京：人民美术出版社，1998

⑨ 宋·郭若虚《图画见闻志》卷二，“纪艺上”。见：中国古代画论类编.北京：人民美术出版社，1998

⑩《旧五代史》“列传”载，咸康元年，王衍奉母同游青城山，令“宫人皆衣道服，顶金莲花冠，衣画云霞，望之若神仙。”另记有王衍“凡思一事”，都要“见诸于图”。当时出入宫廷的画家极多。17岁的黄荃即被录用并授之以翰林。见：二十四史.北京：中华书局标点本

⑪ 后蜀建立画院的准确年代为明德二年(935年)，陈传席先生《中国山水画史》(南京：江苏美术出版社，1988)误将明德二年记为936年；徐建融先生《宋代名画藻鉴》则记为明德元年(934年)创建翰林图画院，不知何据？见：徐建融.宋代名画藻鉴.上海：上海书店出版社，1999年

⑫ 宋·郭若虚《图画见闻志》卷三，五代画家条目下所见。

⑬ 北宋画院始置于何时，已不可考，《宋会要辑稿》职官三六之一〇六~一〇七，记在雍熙元年(984年)置翰林图画院于大内苑东门，咸平元年(998年)移在右掖门外。高承《事物纪原》卷七、《纪事本末》卷七二、《玉海》卷一六八均记有此事。

宋代前期招募画院画家主要侧重于绘画技术，尤其是那些长于表现政治题材的高手常被罗入画院，如表现释道壁画专长者。而且这一时期多作屏障画、壁画以及建筑上的装饰图，所以除了主持这些带有工程性质的大画负责人外，必然也要招募大批画工共同合作，这些画工或长于造型或为界作能手或能装背[18]，所以除极少数颇受恩宠而被"赠紫金鱼袋"外，大多身份当以伎工论，其地位也只在工匠之列[19]。早期许多文人画家虽偶也参与宫廷绘事，或为宫廷皇族创作作品，但他们都是院外人，也不耻于入院受官。

神宗时，郭熙、崔白等进入宫廷[20]，开始了宫廷绘画生涯，同时也带来了画院画格的新变化。郭熙为何许人也？《图画见闻志》评他："工画山水寒林，施为巧赡，位置渊深，虽复学慕营丘，亦能自放胸臆，巨幛高峦，多多益壮，于今之也为独绝矣。"[21]郭若虚与郭熙为同时代人，其评当为客观。郭熙不仅"施为巧赡，位置渊深"，而且能"自放胸臆"。郭熙学营丘，营丘乃一介文士，"以儒学吏事闻于时"、"博涉经史"[22]，郭熙的理论著作《林泉高致》更反映了他的"博学"和"深思"，以文人名之绝不为过。难怪后来徽宗还据其成就追赠郭熙为"正议大夫"[23]。

---

⑭《宋会要辑稿》"职官三十六"记有："翰林院在宣祐门内东侧，掌供奉图画弈棋琴阮之事，常以翰林司兼领。待诏、艺学无定员，有书、画、琴、阮、棋、合香、装画、捏塑等名。《两朝国史志》：翰林院掌天文、御书、供奉图画、弈棋、琴阮之事，以执授事上，待诏、艺学、装鋈、捏塑无定员。""翰林图画院，雍熙年(984年)置在内中苑东门里，咸平元年(998年)移在右掖门外，以内待二人勾当。待诏等旧无定员，今待诏三人，艺学六人，祗候四人，学生四十人为额。旧工匠十四人，今六人。""至和元年(1054年)四月四日，翰林图画院言：递年画造忌辰并诸处酌献图幛等及准御前降送画造等，生活不少，并是指定时日要用，呈进全藉手分供账目，欲自今应有诸处酬奖并特与人，不许指射本院学生工匠前后行等名目祗应，如有阙额，乞从本院招填或逐抽取。""至和元年(1054年)十一月二十七日，勾当翰林图画院李从正等言：当院额管待诏三人，艺学六人，学生四十人。近来诸处造作去处使臣下院抽差待诏、学生等五七人至十人以上，占留动经岁月，未遣归院，深虑有误诸外造作及御前生活。欲自今后应有诸处使臣赴院抽取待诏、学生等往外处祗应，乞从本院相度，量差一二人往彼计料，外有合要画造人数，令下三司抽差画行百姓同共画造了当。若或内有制造神御去处，即许依合要人数差拨应付诏直送入内侍省，令告报入内，供奉官以内各遵守施行。""嘉祐五年(1060年)正月，诏省御书院并翰林图画院待诏以下额外所增员。二月六日，诏宣徽院勘会御书院、图画院见今额外人内，有合系请受者，即且令依旧，候额内有阙，拨填其额外，未有请受人，即依三司详定所奏并减罢，仍今后不得额外增人。"徐建融对之亦有分析、总结，见：徐建融.宋代名画藻鉴.上海：上海书店出版社，1999：58-61

⑮ 详上注所引内容。《画继》亦有"本朝旧制，凡以艺进者，虽服绯紫，不得佩鱼。"《圣朝名画评》卷一所记"赵元长"之事更清楚说明这一点。

⑯《宋会要辑稿》"职官三十六"记有："熙宁二年(1069年)十一月三日，翰林图画院祗候杜用德等言：待诏等本不递迁，欲乞将本院学生四十人，立定第一等、第二等各十人为额，第三等二十人，遇有阙即从上名下次挨排填阙，亦乞将今来四人为额，候有阙，于学生内拨填，其艺学额元六人，今后有阙，亦于祗候内拨填，已曾蒙许立定为额，今后有阙理为递迁。后来本院不以艺业高低，只以资次挨排，无以激劝，乞自今将元额本院待诏已下至学生等，有阙即于以次等第内拣试艺业高低，进呈取旨，充填入额，续定夺到拣试规矩，每预令供报所工科目，各给与印绢口子，令待诏等供到名件，点定一般监试，画造至于当，即待诏定夺高下差错去处多少，及合与不合格式，编类等第。从之。"

⑰ 徐建融说："熙宁、元丰时期，是北宋画院转轨的关纽所在，其意义不仅在于从体制上改变了祖宗以来的旧制，使之更趋于完备健全，更在于因此而促成了艺术思想上对因循之习的拓破，不仅由郭熙、崔白等富于革新精神的画家左右了画院的风气，甚至连素为'院体'之人亦革去故态，稍稍放笔以自出胸臆。"

⑱ 宋·邓椿《画继》卷十记有不同待诏出身者，如模勒、书丹、装背、描画栏界等六种。

⑲ 宋·黄休复《益州名画评》"妙格下品"中，"黄居寀"条记有："赐金鱼袋"。

⑳《宣和画谱》卷十八"花鸟"四，崔白条："熙宁初，被遇神考……独白为诸人之冠，即补为图画院艺学。"《图画见闻志》卷四"郭熙"条"今为御书院艺学"。郭若虚作《图画见闻志》止于"熙宁七年"(原序)；又《林泉高致》许光疑在"后跋"中叙及"见公所蓄嘉裕(1056—1063年)、治平(1064—1067年)，元丰以来，崇公巨卿诗歌赞记……"以至于"迄达神宗天听"，后于"熙宁元年"入京。

㉑ 宋·郭若虚《图画见闻志》卷四，"郭熙"条。

㉒ 宋·郭若虚《图画见闻志》卷三，"纪艺中"、"李成"条。

崔白也是位十分特殊的人物，他与郭熙不同，他给画院带来的影响更侧重于画格的变化，使得画院富贵萎靡之气注入了荒率野逸的勃勃生机。崔白进画院前原为一民间画家，郭若虚《图画见闻志》称他："工画花竹翎毛，体制清赡，作用疏通，虽以败荷凫雁得名，然于佛道鬼神，山林人兽，无不精绝。"㉔

崔白进画院时已60多岁㉕，绘画风格趋于成熟，特点在于"体制清赡，作用疏通"，"以败荷凫雁得名"。但他能被神宗知遇㉖，说明他有适合画院需要的技能。如他的作品《寒雀图》㉗、《双喜图》㉘，无论工整严谨的笔墨习性，还是形象物态的周密不苟，似乎都包含了画院在造型技术上的一贯要求。崔白可贵之处还在于他"疏阔"的个性㉙，他对自然的体识，特别是充满个人思想情感的体验，在作品中透露出一股清新感人的生机，这是画院作品中最缺少的。所以《宣和画谱》在总结前期画院创作时常有："自祖宗以来，图画院为一时之标准，较艺者，视黄氏体制为优劣去取"，"自崔白、崔悫、吴元瑜既出，其格遂大变"㉚，"祖宗以来，图画院较之艺者，必以黄荃父子笔法为程式，自白及吴元瑜出，其格逐变"㉛，"至如翰林图画院中，较艺优劣，必以黄荃父子笔法为程式，自悫及其兄白之出，而画格乃变"㉜。崔悫为崔白同胞兄弟，吴元瑜虽为武臣，但他是崔白的正式学生，所以画院画风的变格，实际上是崔白进入画院后带来的。

画院画格的变化，也引起了文人对画院画家的不同看法。像黄庭坚、王安石、苏轼等一代大文人都开始有兴趣于郭熙、崔白之后时代的画院作品。如苏轼《郭熙秋山平远二首》有："目尽孤鸿落照边，遥知风雨不同川。此间有句无人见，送与襄阳孟浩然。""木落骚人已怨秋，不堪平远发诗愁。要看万壑争流处，他日终须顾虎头。"㉝黄庭坚更有："吾不能知画，而知吾事诗如画，欲命物之意审，以吾事之，凡天下之名知白者莫我若也！"㉞从这个意义上说郭熙、崔白等虽为画院画家，但其思想已明显有文人化的倾向，只不过他们比文人还多了个特长。当然也因为这一特长，终究没能改变他们的身份，使他们在绘画中表现出的文人倾向保持着一定的"度"。这"度"维系着画院风格的连续承传。

第二，"画学"的建制。

郭熙、崔白等人给画院带来的变化，必然对画院画家在知识结构上提出了新的要求。到了徽宗时期，由于皇帝本人对画家知识结构的重视，遂将"画学"纳入神圣而庄严的科举制之中㉟。

画学生入学考试主要侧重于技能，其取士"如进士科下题取士，复立博士，考其艺能"㊱，不仅要求技

㉓ 见陈传席.中国山水画史.南京：江苏美术出版社，1988：219。"正议大夫"为崇宁初增置的文散官，品位列于正奉大夫(正四上阶)之后，亦为较高职衔的文官。宋史："职官九".标点本.北京：中华书局，1990：4049-4054

㉔ 宋·郭若虚《图画见闻志》卷四，"崔白"条。

㉕ 崔白生卒年据徐建融先生考证约为1004—1088年(徐建融.崔白艺术简论.上海大学学报，1985(3))其熙宁初(1068年)入画院当为60多岁。

㉖ 宋·郭若虚《图画见闻志》卷四，"崔白"条。

㉗ 绢本，设色，25.5厘米×101.4厘米，故宫博物院藏。

㉘ 绢本，设色，193.7厘米×103.4厘米，台北故宫博物院藏。

㉙ 宋·郭若虚《图画见闻志》卷四，"崔白"条。

㉚ 《宣和画谱》卷十七"花鸟三""黄居寀"条。

㉛ 《宣和画谱》卷十八"花鸟四""崔白"条。

㉜ 《宣和画谱》卷十八"花鸟四""崔悫"条。

㉝ 宋·苏轼《东坡集》卷十七。

㉞ 宋·晁补之《鸡肋集》卷三十三《跋鲁直所书崔白竹后赠汉举》。

㉟ 据《宋会要辑稿》"崇儒三"、《宋史》卷十九本纪，《玉海》卷一一三"崇宁四学"及《续资治通鉴长编拾补》卷二十四所论，徽宗设"画学"应在崇宁三年(1104年)。

法娴熟，更重要的是对古诗的理解，看其诗意“能通画意与否”[37]。这样的方式招入的画学生显然不同于以前招募的只有一技之长的画工，最大的区别即在于文化上的要求。录取的学生进入“画学”之后，通过类似“三舍法”教育的培养，其素质就不能再以“画工”而论了。《宋史》对“画学”建制描述得最为清楚：“画学之业，曰佛道、曰人物、曰山水、曰鸟兽、曰花竹、曰屋木。以《说文》、《尔雅》、《方言》、《释名》教授，《说文》则令习篆字、著音训，余书皆设答问，以所解艺观其能通画意与否。仍分士流、杂流，别其斋以居之。士流兼习一大经或一小经，杂流则诵小经或读律。考画之等，以不仿前人、而物之情态形色俱若自然、笔韵高简为工。三舍试补升降以及推恩如前法，惟杂流授官止自三班借职以下三等。”[38]

“画学”的建立，培养了一批优秀的画家。宋徽宗也看到了自己教育的成果，所以紧接着画院画家地位便获得了改变，他们不仅可以有外官之任[39]，有的还参与政事[40]，就连“佩鱼”也经常有“画院出职人”[41]。由此可见，这时的画院画家已与进士科出身的职官相差无几了[42]。

通过“画学”建制，画院画家思想、知识与技巧均产生了根本性变化，表现在作品中，也体现出趣味的变化[43]。

第三，表现题材转向花鸟、山水。

从前面论述我们已约略看出，因为朝廷宣教任务的需要，北宋前期画院画家的创作题材多表现为人物和故事。既有写“前代帝王美名之迹”的，又有张壁图画贤臣烈女之像以作“兴废之诫”，还有以图绘圣朝盛事，宗教题材则以表现人物为主，寺观庙宇多图绘大型释道壁画。就是到了神宗年间，郭熙、崔白也是因为参加相国寺壁画创作脱颖而出的。

随着宋代“扬文抑武”制度的正常化[44]，宫廷之中文官不断增多，绘画在执行着宣教作用的同时，所负载的审美性越来越彰显出来，人们在山水与花鸟题材中获得比人物故事更大的乐趣。所以北宋后期画院画家的创作，除了完成一些寺观、宫殿必需的壁画绘制外，表现的题材已多转向山水与花鸟了。就纯粹的审美意义而言，花鸟更受朝臣喜爱[45]。徽宗设立“画学”，其入学考试的倾向性与培养画学生的模式，明显表明题材已完全转向山水花鸟了，表现形制也从宣教意义的大型壁画转向侧重赏玩的卷轴，尤其是册页小品了。

北宋后期，画院在这方面的变化直接影响了南宋画院画家的创作。

南宋翰林图画院建于何时，正史及南宋《临安三志》均没有记载。从清人厉鹗辑撰前人文献而成的

㊱ 宋·邓椿《画继》卷一“圣艺”。

㊲ 宋·邓椿《画继》卷一。

㊳ 《宋史》卷一五七“选举志三”。

㊴ 宋·邓椿《画继》卷十“杂说论近”。

㊵ 王明清《挥麈录》记有画院画学生陈尧臣参与征辽战而有功，官至侍御史。

㊶ 宋·邓椿《画继》卷十“杂说论近”。

㊷ 虽然在徽宗朝，画院画家待遇地位已明显提高，但其身份并未产生根本性变化，多种限制还是与普通的文武职官存在本质区别。邓椿《画继》卷十有：“祖宗旧制，凡待笞出身者，止六种。徽宗虽好画如此，然不欲以好玩，辄假名器。故画院得官者，止依仿旧制，以六种之名而命之。”

㊸ 关于徽宗朝“画学”，可参阅：(日)岛田英诚.徽宗朝の画学につんて//铃木敬先生还核历纪念：中国绘画史论集.吉川弘文馆

㊹ 关于宋代“扬文抑武”制度的推行与正常化趋势的论述详见：姚瀛.宋代文化史.郑州：河南大学出版社，1992

㊺ 北宋之前的西蜀、南唐，就曾有过帝王在利用绘画宣教功用的同时，也注意到它所具有的审美艺术价值，所以五代的山水、花鸟题材作品甚多，也出现了像黄荃父子、董源等山水、花鸟大家。

《南宋院画录》推断，南宋画院应建于绍兴年间(1131—1162年)[46]，再据《图绘宝鉴》"刘宗古"条："宣和间待诏、成忠郎。画人物、山水、佛像。靖康乱，流落江左。绍兴二年，进车辂式称旨，复职，除提举车辂院事"[47]，南宋画院应复建于绍兴二年(1132年)[48]。院址位于临安城东新门外(杭州望江门内)的"园前"[49]。

南宋画院大体承继北宋后期画院建制，但管理比较松散，画家的待遇也较前更加提高，"赐金带"者仅高宗朝就有十多人[50]，授官人数与北宋后期相比变化更大，且品位也明显提高[51]，这说明南宋画院许多画家已经基本上从伎术官走向了朝官。

这种地位上的变化带来的作品是怎样一个景况呢？画院的基本任务仍包含政治宣教和赏玩，因此表现的形制既有必不可少的大型壁画创作，但更多则是卷轴和册页。内容包括人物、故事和山水、花鸟，山水、花鸟越来越多，山水画的比重比北宋后期要增大许多。从风格上看，因为画家地位的变化，与之相一致，在师承和风格选择上也有了较多的自由。我们从《南宋院画录》介绍的画家风格特点看，确实是风格最多元的时期，有承继北宋之风的，有复古晋唐的，更有新风格作品诞生的。那么，最为突出的还是新风格的影响，表现题材山水、花鸟、人物都有，其中以山水最为典型。南宋后期，也即在孝宗朝之后，国势衰竭，偏安局面极不稳定，朝廷也就很少再去特别关注画院的发展了，虽然理宗朝画院画家人数也与高宗朝时相差无几，但有成就的画家却十分之少，度宗时更不值一提，南宋宫廷画院随着朝廷的覆灭也同时消亡。

从"画院"沿革的过程，我们可得出如下结论：

第一，关于画家身份，表现为逐渐文人化的趋势。

翰林图画院设立之前，参与宫廷绘画的作者往往表现为一技之长，画家创作是为完成宫廷创作任务，这些画家有的是纯粹的匠人，有的是宫廷之中的官宦。作为宫廷绘画创作者虽有"御前画师"、"秘阁待诏"之称，但却总是表现为"一技"，所以其地位是不高的，在人们的心目中颇有些："独以丹青见知，躬廝役之务，耻莫大焉"[52]。五代西蜀南唐开始有了翰林图画院，画院在宫廷之中有了明确的处所，也有了

㊻ 元·夏文彦《图绘宝鉴》卷四"宋·李唐"条："徽宗朝补入画院，建炎间太尉邵宏渊荐之，奉旨授成忠郎，画院待诏，赐金带，时年近八十。"此处提及"建炎间"与后面"画院待诏，赐金带，时年近八十"似在时间上有先后之分，所以他虽于建炎间被荐，但不一定就必须进入画院，他完全可以成为一名听从皇帝调遣的宫廷画家，如同唐代的许多宫廷画家。《图绘宝鉴》在论及其他南宋院画家时，多提"绍兴间复职"，如："杨士贤，宣和待诏，绍兴间至钱塘，复归职"，"李安忠，居宣和画院……绍兴间复职画院"，"苏汉臣，宣和画院待诏……绍兴间复官"，"李从训，宣和待诏，绍兴间复官……"，故推断南宋画院应建于绍兴年间。

㊼ 元·夏文彦《图绘宝鉴》卷四"宋"。

㊽ 陈传席先生依据画院与太学、教坊、书院的不同重要性，推断画院的出现最早应为绍兴十六年即太学、教坊、书院复置之后，详见：李唐生卒年考.美术研究，1984(4)；铃木敬先生根据南宋政治形式推断，在第一次宋、金和约达成的绍兴十一年到秦桧死后的绍兴二十五年十月之间比较合适，详见：铃木敬.论李唐的南渡、复院及其风格变迁.朵云第11集，题为《李唐研究》)。二位先生的推断虽也引经据典，但其思考的前提是主观的，否则对"刘宗古"条的"绍兴二年"复职如何处置？陈先生虽对"刘宗古"作了些"处理"，但终究不好自圆"复职"二字。《宋史》卷二十七"高宗四"记有"绍兴二年春正月癸巳朔，帝在绍兴府……丙午，帝至临安府……己未，修临安城。"绍兴二年高宗来到了杭州，行朝便同时迁至，设立画院也在情理之中。

㊾ 厉鹗《南宋院画录》引陈继儒《宝颜堂笔记》："武林地有号'园前'者，宋画院故址也。"厉鹗《东城什记》卷上载，"园前"即今之望江门外，旧为临安城东新门外。

㊿ 元·夏文彦《图绘宝鉴》卷四记高宗朝"赐金带"画家有：李唐、杨士贤、李迪、李安忠、朱锐、张浹、顾亮、李从训、阎仲、周仪、马公显、萧照、马世荣、吴炳等，孝宗时有：林椿、阎次平、刘松年、梁楷、夏珪、朱怀瑾等。

51 元·夏文彦《图绘宝鉴》卷四记有：高宗朝李唐授成忠郎，刘宗古除提举车辂院，李安忠复职成忠郎，李从训补承直郎……孝宗朝苏汉臣补承信郎，阎次平补将仕郎……这些官位都在六至九品之间。北宋时期画院虽也授官，有的较高，但人数极少，只有黄居寀、高克明、郭熙几个人。

对应的身份，虽不可与朝中文武百官相比，但毕竟有了名正言顺的位置，虽为工匠但也当以“技师”而论，尤其是皇帝对丹青的偏爱，画院画家也就有了“眷顾”并留名后世的机遇。北宋前后画院管理及形制的变化总趋势，是画家的地位与待遇在逐步提高，尤其在徽宗朝，推行“画学”，许多画家随着文化与修养的积淀，大体也就走进了文人的行列，他们的作品被文人所赞赏，他们与文人交游，他们的作品透出文化气息等等，都很好地说明了这一点。南宋画院承北宋之风，虽偏安一隅，并执“中兴”信念，但这一切不仅没有阻碍画院的发展，反而使得南宋画院越发热闹起来。画家“授金带”的多了，官的品位也提高了，可以说其杰出者也就成了当然的文化人。南宋画院网罗了这一时期所有最优秀的画家，我们从画史上看优秀画家几乎没有不服务于南宋宫廷的[52]。

第二，关于创作任务和题材，表现为从侧重于宣教的人物、故事逐渐向赏玩化的山水、花鸟变化。

宫廷绘画创作任务始终在宣教与赏玩之间游离，唐及唐以前宫廷绘画明显倾向于宣教功用，大型壁画及卷轴多以人物、故事为主，这一时期代表性画家更以人物题材作品称道，虽也有山水、花鸟作品，但所占份额极少，表现技法也不成熟。五代时期，宫廷画院的建设，除了部分画家主要从事政治性创作任务外，许多画家还长于山水、花鸟这一专供赏玩题材的表现，从事山水、花鸟、人物的画家平分秋色。到了北宋时期，尤其是后期，山水、花鸟能手越来越多，这时仍有不少杰出的人物、故事画家，但他们同时也长于山水、花鸟的创作。南宋时期，虽然一些大型政治任务性的壁画卷轴，仍然需要画院画家去完成，但更多的画家却在经营那颇具意味的卷轴与册页了，即使是一些表现人物题材的作品，也多在“趣味”上用功。

第三，关于绘画风格，从表现自然之貌走向表现自然之趣，进而表现画面之趣。

宫廷绘画一开始便有着它宣教的价值，所谓“有国之鸿宝，理乱之纲纪”[53]，所以刻意表现对象之貌，成为画家们第一追求。魏晋时期有了“传神”理论[54]，但其“神”所传全在于对“貌”的准确刻画。唐代花鸟也讲究一定的趣味性，山水画也要体现出对精神的关怀，但它们都是深埋于客观对象的“形”之后的，作品首先让人感悟的是画家对对象的准确塑造。五代设立画院之后，虽然画院画家在艺术的自律性演进过程中，不可能不去关注对象的形貌，但他们在自觉与不自觉中，向对象所呈现出的“趣味”投注了更大的热情。所以五代有了南北山水画的不同风格，花鸟也出现了“徐黄异体”，人物画经典作品顾闳中的《韩熙载夜宴图》、周文矩的《重屏会棋图》中也有了画家从对象之中所捕捉到的“趣味”。北宋画院前期承续五代之风而变化不大，到了后期，尤其是徽宗朝，画院画格有了很大的变化，画院画家创作的自主性获得了空前的提高，加上徽宗对画家文化修养的重视，画家虽然仍需“格物”，追求自然之趣，但对画面所透现出的“趣味”愈加关注起来，这时表现最为突出的题材是花鸟画，那充满各种“趣味”的经典花鸟小品精彩之极！到了南宋画院，这一风格趣味的追求更加普遍化，画院画家们在山水、花鸟、人物题材上无一不在刻意经营着自己的感受。高宗朝宽松的画院管理带来了多种风格的并存，但“院体”的突出地位已显现而出。及至孝宗，在多种风格持续演进的同时，承传李唐之风的“院体”逐渐成为画院主流画

---

[52] 唐·张彦远《历代名画记》卷九。

[53] 马和之即为一例，其已官至工部侍郎，元·夏文彦《图绘宝鉴》卷四记有：“高孝两朝，深重其画，每书《毛诗》三百篇，令和之图写。官至工部侍郎。”而北宋像范宽、赵昌、李公麟等优秀画家均未服务于朝廷。

[54] 唐·张彦远《历代名画记》卷一。

[55] 顾恺之有：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中。”张彦远《历代名画记》卷五“顾恺之”条所引。

风。俗语说“过犹不及”，南宋末年，随着大气候的变化[56]，画院画家在风格上虽有着一定程度的延续，但这种趋势已没有高孝二朝的气息了，可谓“百病横生，岂可观也”[57]！

原刊《贵州大学学报》2004年第1期

---

[56] 理宗、度宗时南宋如江河日下，王伯大呈理宗奏折中说：“今天下大势如江河之决，日趋日下而不可挽。”（《宋史》卷四二〇《王伯大传》）

[57] 元·赵孟頫语，他认为“近世”画体：“但知用笔纤细，傅色浓艳，便自为能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也！”（张丑《清河书画舫》酉集）其“近世”当指南宋末年，这是指工整一体，其他如水墨，也是只有躯壳，少有马远、夏珪画之精神。

“黄徐体异”探微

孔六庆

“黄家富贵,徐熙野逸”,这五代花鸟画著名的“黄徐体异”,是一个饶有趣味的话题。千百年来,传统花鸟画家无不追踪黄、徐二人,汇聚起“院体工笔花鸟画”和“文人写意花鸟画”两大主流;而画论研究者亦无不关注“黄徐体异”这个话题,认为这是中国绘画史上第一次提出的绘画风格问题,开创了绘画艺术风格评论的先河。虽然历经千百年来,至今现代绘画美学研究者,依然十分注重这个话题,因为这是宫廷审美理想与在野审美理想的典型表现。本文将从历史的角度,对产生“黄徐体异”的地域文化背景、具体画法的差别,以及北宋至明清人评论的情况,提出一些看法,以求正于方家。

一、“黄徐体异”的地域文化背景

作为五代北宋宫廷院体风格的黄筌花鸟画,是中原文化高度艺术成就的结晶。黄河流域的中原文化,发生在比长江流域地区气候相对寒冷、地貌变化不大、物产相对贫瘠的地理环境里,人们是以依靠集体力量维护生存为起点来发展的。因此严密的宗法政治制度并儒治社会、宫廷统治的坚强意志力、中原人对宫廷坚固的向心力、艺术在宫廷紧随儒治起端正社会风气的政教功用,为中原文化特点。这里宫廷绘画发生之早,在西周初年就有“武王、成王伐商图及巡省东国图”的创作①,汉代起设宫廷绘画机构,经魏晋南北朝、隋唐,到五代西蜀正式建立宫廷画院,历经千年有稳固发展的历史。宫廷绘画有两个贡献很突出:一是凝练出千年不移的绘画“六法”论,重视骨力表现的工笔色彩画法。二是以此画法确立了人物画、山水画、花鸟画的画种。在唐代所完成的花鸟画独立形态,能在边鸾《花鸟轴》(图 1)中一见大概。五代西蜀宫廷画院的黄筌,即是在中原唐代文化转移到西蜀之后,将宫廷院体花鸟画推向登峰造极地步的人物。

---

① 华彬.宫廷绘画的起源.南京艺术学院学报,2001(4)

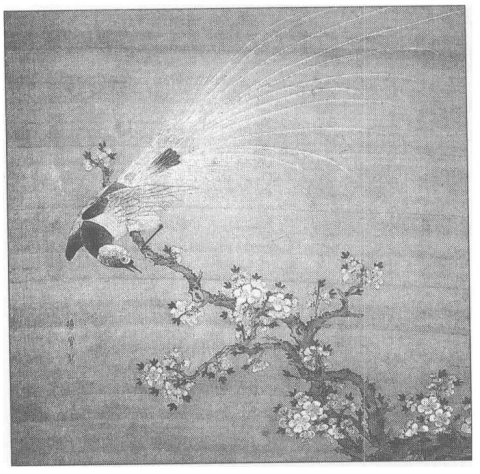


图 1　边鸾《花鸟图》轴

图 2　唐代长沙铜官窑花鸟画

而徐熙的花鸟画天才，则是受长江流域楚地江南地域文化之蒙养。此处所言“楚地江南”，系指湖北、湖南“正楚”地和战国中期起广大江南吴越也成为楚地的“泛楚”地区。指出这一点，是因为徐熙的家乡在邻近湖南洞庭湖的江西进贤钟陵乡，即是属于泛楚地区范围内。楚地江南地理特点是多崇山峻岭和幽川平湖，往往云雾缭绕的眼前景色令人产生奇思幻想，江河湖海的多水景观酝酿高深莫测，气候温和，植被丰富，既启人艺术、又适应个体生存。所以这里形成了自由奔放的楚文化以及逍遥自在的江南文化，多自由个性的隐逸人士。据《中国文学史》称，《老子》一书的行文因用韵与楚辞相近，作者应为楚人②。此说值得重视，因为这里的自然经济最适应“道法自然”思想的孕育。事实上该地区，既有道教名士葛洪之隐，更有大隐士陶渊明的存在，并且首开“非画之本法”的绘画“逸品”，产生了隐逸绘画重水墨表现的特点。朱景玄《唐朝名画录》所记“逸品”画家，其中“号曰烟波子，常渔钓于洞庭湖”而“高节”的张志和，以及现代考古发掘的洞庭湖畔唐代长沙铜官窑花鸟画(图 2)奔放潇洒的野态逸笔，乃该地域唐代隐逸绘画风格的代表。五代南唐徐熙的“野逸”花鸟画，深深扎根在这地域文化之中。

二、“黄徐体异”的画法差别

代表中原宫廷绘画与江南隐逸绘画的黄筌和徐熙，两人的人生经历和具体画法都大相径庭。首先，我们来看他们个人的人生经历：

黄筌(903—965 年)，字要叔。四川成都人。17 岁入前蜀宫廷作画，19 岁赐朱衣银鱼，监都院。后蜀一建立即进为三品官，半年后为翰林待诏，画院权院事，赐金紫。累迁如京副使。一生中因画道出色多次受赏赐。两个儿子也因继承了父画风而飞黄腾达，如居宝为西蜀翰林待诏、水部员外郎；居寀亦为西蜀翰林待诏。965 年北宋灭西蜀，宋太祖仍厚赐黄筌为太子左赞善大夫。虽然黄筌亡国哀戚当年即死，但居寀接着被宋太祖、太宗重用，委之搜访名踪，铨定品目，让黄家画风统治北宋画院近一个世纪。黄筌画风备受皇家赏识，全家备受皇恩。

徐熙(生卒未详)，江西进贤钟陵人。虽世为江南名族，却处士终身。追求志节高迈，放达不羁，识度

② 章培恒，骆玉明.中国文学史(上).上海：复旦大学出版社，1997：127

闲放，以高雅自任的心性自由生活，一生志在淡泊。典型地表现了江南文人的隐逸心志。

由于出身背景及生活环境的不同，必然造成两人在创作题材上的选择差异：

黄筌多画宫廷禁御中物，充满富贵气象。在《宣和画谱》记载的三百余件黄筌作品中，描绘御禽御物的作品如玛瑙盆鹁鸽图、竹石金盆鹁鸽图、架上皂雕图、架上御鹰图等，代表富贵祥瑞的如瑞芍药图、写瑞荣荷图、写瑞白兔图、桃花鸳鸯图、牡丹鹤图、夹竹海棠锦鸡图、蜂蝶花禽图等内容的，占了绝大多数。虽然也有“水墨湖滩风竹图”等少量非宫廷题材，甚至刘道醇《圣朝名画评》卷第三还记载了具有“秋思野态”的《墨竹图》，但这只能说明黄筌艺术修养较为全面的一点。宫廷生活意趣还是黄筌创作的主流。

而徐熙则多画江湖乡野之物，野逸味浓。《宣和画谱》记载的二百余件徐熙作品，多写农家水乡感觉。如写生家蔬图、写生葱茄图、茄菜草虫图、苋菜戏猫图、写生草虫图等。又如穿荇鱼图、藻荇游鱼图、鱼虾图、蓼岸龟蟹图、败荷秋鹭图、宿雁图、寒芦双鹭图等。还有荒疏感的密雪宿禽图、雪竹图等。另外也有一些非野逸题材，甚至郭若虚《图画见闻志》卷六记有徐熙专为南唐宫廷作形态富丽的“铺殿花”，今台北故宫博物院藏《玉堂富贵图》即是，但只说明徐熙绘画全面的修养。在野意趣的题材仍为主流。

黄、徐创作题材之异，有宫廷受诏创作选材的被动与在野创作的主动择取之差异。例如黄筌常有“蜀主命筌写鹤于偏殿之壁”、“又命筌于四壁画四时花竹、兔雉鸟雀”(《益州名画录》卷上)，“居与父筌奉蜀主命同画”(《图画见闻志》卷六)等记载，说明所画题材受制于帝王。徐熙则不然，野逸题材乃自心修隐移情于物的取材主动。

除了创作题材之差异外，两人绘画技巧亦有明显的差别：

黄筌工整赋色、“小笔精妙”是为其画法特点。沈括所言“诸黄画花，妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成”(《梦溪笔谈》卷十七)，便是对黄筌画法的具体解说。以现存作品《写生珍禽图》(图3)为例，小笔精妙体现于勾线轻细、设色讲究、造型精微三方面。图中所画蜜蜂(图4)虽在画面上一丁点不起眼，却有常人难到的精工，无论细翅还是蜂足，结构处理毫不含糊，骨法用笔毫不懈怠，赋色表现惟妙惟肖，稍转姿势的踌躇态造型，得雍穆之美；其他草虫与鸟禽画法亦统一在这种风格中。这样的画法在两宋画院十分盛行，像图5北宋初期画院画家王凝的《子母鸡图》，就是这种传承的典型。“富贵”气，除了题材选择外，更以精工细密、精求设色、精谨造型而作风雍穆的画法体现。另外李廌《德隅斋画品》记有黄筌“水墨老硬”的《寒龟曝背图》，此类画法还应有其他作品，但非主流。作为黄筌画法特点的《写

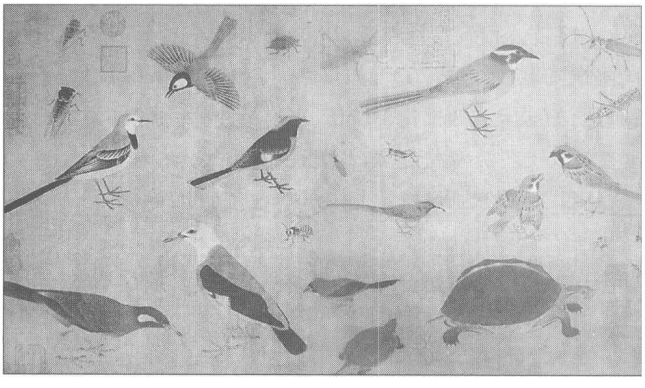


图3　五代黄筌《写生珍禽图》

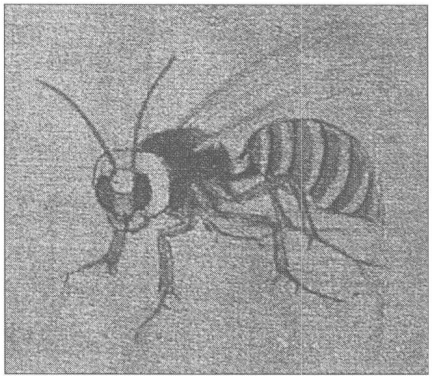


图4　黄筌《写生珍禽图》局部的蜜蜂

图 5　北宋王凝《子母鸡图》

图 6　徐熙《雪竹图》(传)

生珍禽图》是“小笔精妙”的典型代表。

徐熙以“落墨法”为特点。近年谢稚柳先生《徐熙落墨兼论〈雪竹图〉》一文③,从北宋人记载的徐熙画法,如梅圣俞咏徐熙画诗“年久粉剥见墨踪,描写工夫始惊俗”,沈括《梦溪笔谈》说“徐熙以墨笔为之,殊草草,略施丹粉而已”,李廌《德隅斋画品》说徐熙《鹤竹图》“根、竿、节、叶,皆用浓墨粗笔,其间栉比略以青绿点拂,而其稍萧然有拂云之气”,郭若虚《图画见闻志》引徐铉说徐熙“落墨为格,杂彩副之,迹与色不相隐映也”、徐熙《翠微堂记》自述“落笔之际,未尝以傅色晕淡细碎为功”等,来理解徐熙“落墨法”,是连勾带染的浓墨与淡墨并用、工细与粗放同在的一种画法。以此联系“看来”是徐熙“仅存的画笔”的《雪竹图》(图 6),其画法“是细和粗的多种笔势与深和淡的多种墨彩所组合而成,它表达了一林竹树,在雪后高寒中劲挺的风神”,认为该画派“在写生的加工上,能敏感地、生动地、毫无隔阂地使对象的形态和神情,完整地再现”。在图 7 的局部图, 能见到运用浓淡墨不拘一格的多种笔法的灵气画法。徐熙也追求工整精微, 然而饱含唐代铜官窑花鸟画那种潇洒野态,乃画法妙处,显出了“野逸”特点。虽然《雪竹图》是否为徐熙真迹可能尚有争议,但于此提出的徐熙画法很有参考价值。另外徐熙也有 “花光艳逸,晔晔灼灼,使人目识炫耀,以此仅若生意可也”(董逌《广川画跋》“书徐熙画牡丹图”)的画法。但“野逸”内涵的“落墨法”才是徐熙画法的最佳代表。

三、北宋人说“黄徐体异”

刘道醇《圣朝名画评》把黄、徐定在最高品的“神品”。对于黄、徐不同风格,郭若虚《图画见闻志》卷一“论黄徐体异”一文作了较为公正客观的评价:“黄家富贵,徐熙野逸,不唯各言其志,盖亦耳目所习,得之于心而应之于手也”。评题材之“异”,说黄筌“多写禁御所有珍禽瑞鸟,奇花怪石。今传世桃花鹰鹘、纯白雉兔、金盆鹁鸽、孔雀龟

③ 谢稚柳.鉴余杂稿.上海:上海人民美术出版社,1989:76

鹤之类是也”；说徐熙“多状江湖所有，汀花野竹、水鸟渊鱼。今传世凫雁鹭鸶、蒲藻虾鱼、丛艳折枝、园蔬药苗之类是也”。评画法风格之“异”，说黄筌“翎毛骨气尚丰满，而天水分色”，徐熙“翎毛形骨贵轻秀，而天水通色”，并强调指出徐熙“江南之艺，骨气多不及蜀人，而潇洒过之也”。他认为黄、徐成就并无高低之分：“二者犹春兰秋菊，各擅重名，下笔成珍，挥毫可范”；从此黄、徐花鸟画“犹山水之有正经也”。又《论古今优劣》一文（《图画见闻志》卷一）强调了黄、徐超越了古人的历史地位，认为花鸟画“古不及近”。不过，宋人沈括在其《梦溪笔谈》卷十七论“黄徐体异”中，对黄筌的人格似乎有所批评：

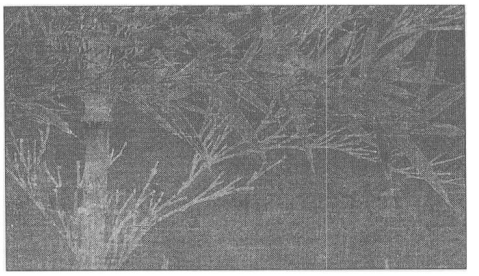


图 7　徐熙《雪竹图》（传）局部

国初，江南布衣徐熙、伪蜀翰林待诏黄筌，皆以善画著名，尤长于画花竹。蜀平，黄筌并二子居宝、居实，弟惟亮皆隶翰林图画院，擅名一时。其后江南平，徐熙至京师，送图画院品其画格。诸黄画花，妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之“写生”。徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意。筌恶其轧己，言其画粗恶不入格，罢之。熙之子乃效诸黄之格，更不用墨笔，直以彩色图之，谓之“没骨图”，工与诸黄不相下。筌等不复能瑕疵，遂得齿院品。然其气韵皆不及熙远甚。

该段文字的历史谬误，令狐彪先生指出过④。1.黄筌儿子中没有叫居实的；2.只有徐熙的孙子徐崇嗣、崇矩继承祖业，非“熙之子”；3.黄筌死于北宋灭蜀的当年即 965 年，而南唐被灭是 975 年，黄筌死后十年怎么还会去罢徐熙？4.“其后江南平，徐熙至京师”不太可能。虽徐熙生卒年不可考，但据《图画见闻志》卷六载“赏雪图”，记崇嗣在保大五年（947 年）与南唐画院诸名家合作一图，推测当时徐熙年龄应该至少 60 岁，975 年时将近 90 岁高龄，且又一生修隐，岂能千里迢迢远赴京师？再者，《圣朝名画评》所记，有透出徐熙卒时的信息：“李煜集英殿盛有熙画，后卒于家。及煜归命，尽入内府”，好像徐熙卒于南唐被灭前。

所以，沈括言论虽对黄、徐画法的指出颇有价值，但“黄筌是小人”的中伤感也明显存在。无中生有贬低黄筌人格最终是贬黄筌画风。之所以有此言论，大概与当时黄家画风统治画院百年所积的厌黄情绪有关。沈括当时兼任锐意改革画院的神宗皇帝（1068—1085 年）的侍从官，所记言论应代表贬黄时风。神宗时，正值文人画的文同、苏轼兴起，徐熙“野逸”重新发现之时。可能新兴的审美观念，容易带来一股偏激情绪，如不久米芾著《画史》，以“臭秽功名皆一戏”的文人清高态，严厉批评黄筌画风，说“黄虽富艳皆俗”，黄筌画“易摹”，“徐熙画不可摹”，并认为几乎所有宫廷画家的画“皆能污壁”。这可能因长期以来，宫廷画累积了相当程度的习气，导致新兴文人画家的反感。对于沈、米二人的说法与论点，明末以前没什么人附会。

四、明清人说“黄徐体异”

当明代中期由于宫廷经济崩溃使宫廷绘画衰落、文人画蓬勃发展之时，“南北宗论”代表人物董其

④ 令狐彪.“徐、黄二体之争”辨析.美术研究，1982(3)

昌开始再说黄、徐："传称西蜀黄筌画兼众体之妙，名走一时，而江南徐熙后出，作水墨画神气若涌，别有生意。筌恶其轧己，稍有瑕疵"(《画眼》)。由此，沈括制造的黄筌人格问题，在传统"人品即画品"的评价体系中，就成为明清人论说"黄徐体异"时的贬黄基础。

如清初徐沁《明画录》卷六"花鸟叙"开宗明义就是："写生有两派，大都右徐熙易元吉而小左黄筌赵昌"。这种贬黄的评论几乎形成一股不可抗拒的浪潮，如邵长蘅说："宋人写生，以徐熙为最，黄筌父子次之"⑤，奚冈说："北宋徐氏斟酌古法，定宗没骨，去勾勒之迹，成传染之功，发造化之灵，抉先匠之秘，研思允毫，极妍尽态，考其规制，妙绝古今，黄筌、赵昌皆为俯首"⑥。沈括的"黄徐体异"说被清人画论热衷采信，像《式古堂书画汇考》、《壮陶阁书画录》等画学著作都曾全文著录过。尽管清代考据学是那么的兴盛，但却从来没有人怀疑过沈括的失实，而是在这种褊狭的习气中，翻滚情绪，如范玑说："黄筌则近恐徐熙轧己，多瑕疵之。所谓服之真，知之真；妒之深，亦知之深也。呜呼！岂独绘事为然哉！"(《过云庐画论》)一味的褊狭习气排挤黄派，"低俗人格"似乎约定俗成地与黄筌紧密联系着；黄筌人品如此，画品焉得高格？所以继明末之后，院体花鸟画跌落到死气沉沉的谷底。

五、小结

"黄徐体异"的中国花鸟画高峰，意味着中国绘画史脱离中原宫廷绘画一元化画法，进入了表现风格分流的新时期。中原文化的宫廷花鸟画与楚地江南文化的在野花鸟画，都是中国绘画光辉灿烂的传统。黄筌风格的宫廷绘画神品格调和实际上徐熙风格的在野绘画逸品格调，是"黄徐体异"的内涵特点。黄、徐之后，徐的逸性本质被文人发挥形成了写意花鸟画的大河滔滔；黄的骨气本质在两宋形成院体工笔花鸟画的洪流，明初宫廷曾再次出现灿烂的霞光，但以后急剧衰落。衰落之因，有江南文人对隐逸绘画的偏爱，也与有谬误的沈括之说及文人褊狭习气有关。后者一定程度上造成了对优秀宫廷绘画传统的伤害，同时放弃了对中国两种绘画形态的认识。其实，宫廷院体花鸟画精微写实、工整灿烂的形态，与文人水墨花鸟画崇尚写放、趋向简笔的形态，既是中国绘画史的平等存在，又是各有独立美学意义的两个典型形态。

"黄徐体异"是研究中国绘画史的一个重要史观的开始，是对中原文化系统和楚地江南文化系统不同绘画形态的初次揭示。后来明代董其昌以佛禅顿悟南宗、渐悟北宗为参照提出的山水"南北宗"论，与之有非常相通的关系。而平和客观地揭示出根植于中国两大地域文化的绘画本质特征，才是解释"黄徐体异"论最为根本独到的意义。

原刊《故宫文物月刊》2002年第2期

⑤、⑥ 转引自杨臣彬.恽寿平.长春：吉林美术出版社，1996：302，304

论“褒衣博带”佛衣

费　泳

以现存实物看，典型意义上的“褒衣博带”佛衣，约出现于5世纪末，这是自佛像传入中国后本土化特征最为鲜明的造像样式。其影响广泛几乎遍及南北朝各地，成为当时佛像最为常见的装束，并传至邻国朝鲜、日本。在其流布近半个世纪后，至6世纪中期，这一佛装在南北两地出现了不同形式的风格演变，加之旧有的通肩式、右袒半披式等，构成了南北朝后期佛衣类型复杂多样的局面，也由此奠定了隋唐佛衣的基本格调。本文拟就褒衣博带佛衣的产生及演变试作分析，以期为认识造像的地域、时代特征及隋唐造像风格的形成有所助益。

一、褒衣博带

“褒衣博带”原是对中原华夏民族一种传统儒服的称谓，唐训诂学家颜师古注：“褒，大裾也。言著褒大之衣，广博之带也”。中国古代服饰发展有一个由“上衣下裳”到“上衣下裤”的过程，其中上衣皆有衣襟和衣袖，“裾”可作服装前襟或衣袖讲。“褒衣”可理解为宽襟或大袖之衣，“博带”是用于束腰的大带，系结下垂者曰之绅，有学者亦称绅带。

殷商时期虽已有阶级等别，但具体服饰差异尚没有确切的完备形制①，由出土的同期人像服饰看，已有上衣下裳，腰有束带，只是上衣仍较紧身(图1)。周代，是礼、乐、仪、服饰等典章文物趋于成熟的时期，洛阳东郊西周墓出土的玉人衣着，已出现宽衣大袖的式样，腰部有宽带，褒衣博带式服饰渐成形，这也是迄今所见较早的褒衣博带实物资料(图2)。这一着装形式遂成为战国时期儒服的基本样式，并在秦汉得到承袭。《汉书·隽疏于薛平彭传》：“不疑冠进贤冠，带櫑具剑，佩环玦，褒衣博带，盛服至门上谒。”《盐铁论·利议》记载，西汉昭帝时，盐铁会议所聚各地贤士也多着此服。

三国、西晋，衣裳长短一度被视为预示社稷兴衰的征兆，上衣长下裳短，则统治者暴政。上衣短下裳

① 周锡宝.中国古代服饰史.北京：中国戏剧出版社，1984

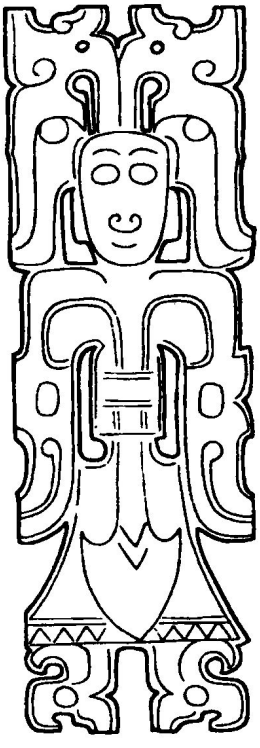


图 1　商代奴隶主服饰复原图

图 2　天津历史博物馆藏西周大袖衣玉人

长，则臣民谋逆②。后上衣下裳穿着趋于平衡。晋末，这种平衡着装在南方被打破，《晋书·五行志》："晋末皆冠小而衣裳博大，风流相放，舆台成俗。"南京西善桥出土的"竹林七贤与荣启期"砖印壁画中的诸多人物身着褒衣博带装（图 3）。衣裾衣袖之大在《宋书·周郎传》描绘为："凡一袖之大，足断为二，一裾之长，可分为二。"

萧梁时期褒衣博带甚为流行，《颜氏家训》："梁土大士皆尚褒衣博带，大冠高履。"值得注意的是梁朝士大夫的这一装束，一度受到北方的影响，并与北魏服制改革有关。

有关北魏服装改革的进程，《隋书》卷一《礼仪志六》记载较为详细："自晋左迁，中原礼仪多阙。后魏天兴六年（403 年），诏有司始制冠冕，各依品秩，以示等差，然未能皆得旧制。至太和中（477—499 年），方考故实，正定前谬，更造衣冠，尚不能周洽。及至熙平二年（517 年），太傅、清河王怿、黄门侍郎韦廷祥等，奏定五时朝服，准汉故事，五郊衣帻，各如方色焉。"文中显示，北魏服装变革经历了三个阶段，由道武帝开始，经孝文帝大力推行，至孝明帝完成。这也是北魏不断吸纳汉晋服装旧制并与鲜卑民族原有服饰习俗相融合，最终脱离的过程，历时约 100 余年。

图 3　南京西善桥出土《竹林七贤与荣启期》砖印壁画荣启期像

② 晋书·五行志.北京：中华书局，1995

三位帝王中，推行服饰变革力度最大的为孝文帝，由太和十年(486年)“帝始服衮冕”起，至太和十八年“革衣服之制”及十九年“班赐冠服”[③]，以变更胡服，其过程近十年，其汉化进程仍不彻底，太和二十三年(499年)文帝至洛阳，见路人仍着鲜卑冠服[④]。时孝文帝服饰变革的面貌，在南朝士大夫的眼中也被视作滑稽怪异，梁天监六年(507年)，南朝褚緡入魏作诗描述北朝服装：“帽上著笼冠，袴上著朱衣，不知是今是，不知非是非，讥讽之意惹怒魏人。”[⑤]

北魏在孝明帝服制改革后，着装样式不仅为南朝士大夫所认可，并深为其所羡慕。永安二年(529年)，萧衍遣陈庆之送北海王元颢入洛阳，其间向以“正朔相承”自居的南朝士大夫也为北“礼仪富盛”、“衣冠士族”所折服。陈庆之自此“钦重北人，特异于常”，且“羽仪服式，悉如魏法。江表士庶，竞相模楷，褒衣博带，被及秣陵”[⑥]。由此，或许可以认为，北魏在服制汉化进程中，所呈现的褒衣博带样式，在萧梁中大通元年(529年)后，对南朝建康旧有的褒衣博带装束也产生了重大影响。

二、褒衣博带佛衣

中国学者通常将出现在南北朝时期，佛像胸束博带，系结下垂，外披对襟大衣的着装方式称为褒衣博带佛衣。另有褒衣外加偏衫的形式，这里将无偏衫者称为褒衣博带Ⅰ佛衣，有偏衫者称为褒衣博带Ⅱ佛衣，前者是最为常见的形式，后者成都有，并广泛流布于龙门、巩县石窟中。佛像着褒衣博带佛衣，多为右领襟敷搭至左肘，右手施无畏印，左手施与愿印。

值得注意的是，这一佛衣装束与士大夫褒衣博带装虽形似，但却不尽相同。具体反映在佛衣虽有大襟，却无衣袖，而士大夫的褒衣是经裁剪后缝合，是有襟有袖的[⑦]。这可以从现存褒衣博带纪年像最早的南齐永明元年(483年)造像碑坐佛(图4)及天龙山东峰第四窟坐佛(图5)，与荣启期像(图3)右手的服饰比较中看出。这也同样反映在巩县第一窟、第四窟的《礼佛图》，同一图中沙弥(尼)与贵戚右手服饰不同(图6)，类似现象不胜枚举。小杉一雄先生认为，褒衣博带佛衣是在研究了印度佛衣原有穿法，创造出的一种形似冕服，而把外衣末端搭在左肘上的方法[⑧]。没有袖口的这类佛衣，平展开的外形应与通肩衣、右袒衣一脉，为一整块长方形大布，只是在布的披着方式上与士大夫的褒衣甚为相似，外来服饰民族化的表现非常巧妙。这款佛衣的称呼多年沿袭陈说，已积重难返，这里姑且将这类源自印度的无袖佛衣仍称作为褒衣博带，但确不能等同于中国旧有服装的褒衣博带，因为这关系到文化的传承及具体到佛衣如何演变的问题。

就现有实物资料看，褒衣博带佛衣一经出现就具有很强的程式化，其产生过程仍是需要研究的课题。今藏日本京都国立博物馆，吴末西晋年间产自中国南方吴地的佛兽镜，对于研究这一佛装的起源当有启示作用(图7)。镜背中枢佛教形象分四组，共计十尊像，造像组合有二尊和三尊像，其中两组造型相

---

③ 魏书·高祖纪下.北京：中华书局，1995

④ 魏书·任城王澄传.北京：中华书局，1995

⑤ 梁书·陈伯之传.北京：中华书局，1995

⑥ 范祥雍.洛阳伽蓝记校注.上海：上海古籍出版社，1978

⑦ 鉴于文化现象的复杂性，尚有个例与文中观点不符，如东魏天平二年(535年)背屏造像主尊右手有袖口。

⑧ 小杉一雄.裳悬座考//中国佛教美术史研究.新树社，1980

图 4 四川茂汶南齐永明元年造像碑正面弥勒佛

图 5 天龙山东峰第四窟坐佛

图 6 巩县第四窟《礼佛图》

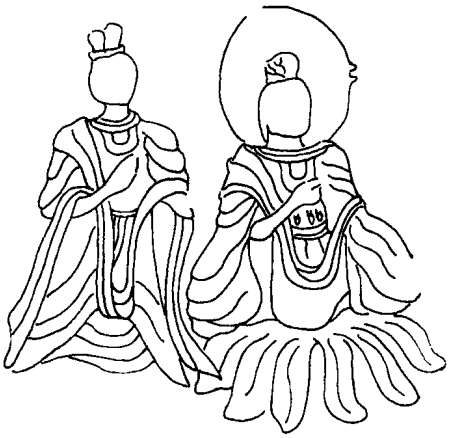


图 7 日本京都国立博物馆藏吴地铜镜佛像

似,并互为对应,除一尊坐像为高肉髻外,余均作双髻,阮荣春先生认为镜中佛像着装应是迄今褒衣博带佛衣的最初形式[9]。镜中造像有结跏趺坐姿和立姿两种,造像呈现如下共性:1.内衣胸前作"U"形;2.胸腹部结带;3.身披帛带,值得注意的是,造像所披宽大帛带均有固定模式,即宽帛延右肩下垂至腹部以下,再敷搭至左肘,进而下垂至膝部以下,其走势脉络与褒衣博带佛衣右领襟走势相同。

身披帛带,在印度、中国均为菩萨或飞天的服饰特征[10],两地佛像均不见此衣饰。顶作双髻也是汉地南北朝时期菩萨常见的造型[11]。衣作"U"形纹,为通肩衣特征。胸部结带及披帛走势,呈现了褒衣博带的造型特征。据上可以认为,同期南方吴地已开始佛教造像的民族化进程,但无论图式中表现的是佛还是菩萨,都显示这一进程中的造像表现尚处于混沌状态,突出表现在:1.佛与菩萨造型区分尚不明确;2.佛衣的汉化形式尚未定型,天竺佛衣与汉民族服饰的服制特征共存。可视为褒衣博带佛衣的雏形。

5 世纪末,约在南北朝中期,发展成熟的褒衣博带佛衣广泛出现在南北方石窟寺造像中,南方以四川茂汶及成都西安路出土造像为代表,北方较早的以云冈二期造像为代表[12],此后龙门、巩县石窟大量出现。至于此类佛衣属北魏自创或由南朝引入,中外学者已多有观点,且持后者说法更具说服力。

---

⑨ 阮荣春.论"褒衣博带式"佛像的产生.东南文化,1992(3/4)

⑩ 印度 1—3 世纪的菩萨造型通常上身右袒或赤裸,下身着长裙,披帛缠身样式不一,较多见的为先缠搭于左肩,后下垂至腹部以下,再敷搭于左肘。中国菩萨披帛较早见日本京都藤井有邻馆藏 3 世纪末菩萨立像,传为陕西三原县出土,带有浓厚的犍陀罗造像遗风。南北朝时期菩萨身披 X 形帛带是为最常见的形式。

⑪ 费泳.四川南朝造像对麦积山的影响及传播//郑炳林、花平宁.麦积山石窟艺术文化论文集. 兰州:兰州大学出版社,2004

正史记载中，有关孝文帝推行服制改革并未涉及佛教领域。前文分析，孝文帝在世时，其服制变革尚不彻底，若同期北方能创制出如此成熟的汉式佛装，并为一向以正朔自居的南人所接受，当不可思议。文成帝(452—465年在位)以后，发生在西北丝路古道上的佛教东传受阻，而域外佛教由南线海路传至南朝仍畅通[13]，南式风格造像借孝文帝汉化政策推行之机北上是合理的。

前文所述，吴末西晋褒衣博带佛衣在吴地已见雏形，至南朝萧齐年间呈现发展成熟的面貌。据此，这一服制的具体创建年代就应在东晋、刘宋年间，其创制者很容易让人想到同期佛像雕塑大家戴逵父子。戴逵(326—396年)，其子戴颙(377—441年)，东晋刘宋年间人。《晋书》卷七十四记："逵后徙居会稽之剡县，性高洁，常以礼度自处……孝武帝时，以散骑常侍、国子博士累征，辞父疾不就。"《宋书》卷六十三记戴颙："以父不仕，复修其业。……会稽剡县多名山，故世居剡下。""自汉世始有佛像，形制未工，逵特善其事，颙亦参焉。"谢赫《古画品录》评述戴逵父子："情韵连绵，风趣巧拔。善图圣贤，百工所范。荀、卫已后，实为领袖，及乎子颙，能继其美。"戴氏父子佛像制作造诣是为当时最高水平。

至于戴逵父子是否对外来佛像样式进行民族化改造，创立新的像制，以下几则记载值得关注：

1. 引前文《宋书》："自汉世始有佛像，形制未工，逵特善其事，颙亦参焉。"

2. 张彦远《历代名画记》："逵既巧思，又善铸佛像及雕刻，曾造无量寿木像，高丈六，并菩萨。逵以古制朴拙，至于开敬不足动心，乃潜坐帷中，密听众论，所听褒贬，则加研详精思，三年刻像乃成，迎至山阴灵宝寺。"

3.《尚书故实》载："佛像本胡夷村陋，人不生敬，今之藻绘雕刻，自戴颙始也。"

4.《法苑珠林》载："自泥洹以来，久逾千祀，西方像制，流式中夏，虽依经禀铸，各务仿佛，名士奇匠，竞心展力，而精分密数，未有殊绝。晋世有谯国戴逵字安道者，风清概远，肥遁旧吴，宅性居理，游心释教。且机思通瞻，巧拟造化，乃所以影响法像，咫尺应身，乃作无量寿挟侍菩萨。研思致妙，精锐定制，潜于帷中，密听众论，所闻褒贬，辄加详改。核准度于毫芒，审光色于浓淡，其和墨点彩，刻形镂法，虽周人尽策之微，宋客象楮之妙，不能逾也。委心积虑，三年方成，振代迄今，所未曾有。"

由上述记载，可以看出戴逵之前中土佛教造像的概貌，即："西方像制……未有殊绝"，"形制未工"，"古制朴拙，至于开敬不足动心"，"胡夷村陋，人不生敬"。时西来造像样式，已不为世人所接受，无法使人心生敬畏，亟待变革与汉地文化相适应。戴逵顺应此情，巧纳民意，并"精锐定制"。《尚书故实》称这一变革始于戴颙，或可理解为新像制实为戴逵开创，并由戴颙进一步完善定型。新像制所及应不只限于佛像，还应有胁侍菩萨。四川茂汶永明元年造像碑侧壁菩萨立像所戴宝冠、X形披帛、垂肩宝缯等造像因素均不见于东晋以前佛教遗迹，当与此次变革有一定关系。而佛像最为突出的变化当是褒衣博带佛衣的创立。

与此次佛衣变革约同时进行的，应有对佛像面貌体态的汉化表现。迄今所见南朝造像，一般佛着"褒衣博带"佛衣则呈"秀骨清像"状，"秀骨清像"佛像的体貌特征主要反映在以下两个方面：1.脸部。面

---

⑫ 此处分期参照宿白.云冈石窟分期试论.考古学报，1978(1)。云冈首期开造五窟，其中第16窟主尊着褒衣博带佛衣，对此像开凿时间的认定，为明确北魏何时出现褒衣博带佛衣至关重要。宿白先生认为大像开凿迟至云冈二期，约465—494年。吉村怜先生认为造于460—470年间，见吉村怜.论昙曜五窟.佛教艺术，1969，73；吉村怜.昙曜五窟营造顺序.佛教艺术，1994，212

⑬ 费泳.南北朝时期佛教造像传播格局的转变.敦煌研究，2004(2)

庞多呈长方形，额角及下颌骨较方直。额骨、颧骨及五官起伏柔和，面相清秀，呈本土化特征。2.身躯。颈细、肩瘦，胸部平坦，身体肌肉结构多不强调或为佛衣所掩。立像突显肩部，坐像突出肩骨及膝部，身躯修长、衣带飘逸。

发生在佛教造像领域的这一审美取向当与人物画大家陆探微(409年前—485年)所创画风有关[14]。其人物画为南朝宋齐年间最高水平。南齐谢赫《古画品录》列其画格为第一品第一人，推崇之极："穷理尽性，事绝言象。包前孕后，古今独立。非复激扬所能称赞，但价重之极乎，上上品之外，无他寄言，故屈标第一等。"唐张怀瓘《画断》描述陆探微："顾、陆及张僧繇，评者各重其一，皆为当矣。陆公参灵酌妙，动与神会。笔迹劲利，如锥刀焉。秀骨清像，似觉生动，令人懔懔若对神明。虽妙极象中，而思不融乎墨外。夫象人风骨，张亚于顾、陆也。""象人之美，张得其肉，陆得其骨，顾得其神。"张怀瓘对陆探微画风的评价，兼顾了与顾恺之、张僧繇的比较，其中有两点需加注意：1.作者将陆氏人物画格冠以"秀骨清像"，这也是"秀骨清像"一说的最早出处。2.顾、陆二人虽均重人物"风骨"，而陆氏则表现更为突出。

顾恺之、陆探微本师徒关系，人物画均以笔迹周密见长，为密体一脉[15]。晋宋年间，人物画重"骨"画风的集大成者当推陆探微。

陆探微平生所画多古圣贤象[16]，其画今已失传，今由南京西善桥南朝大墓《竹林七贤与荣启期》砖印壁画，或可触及陆探微人物画之貌。林树中先生认为，其母本创作以陆探微的可能性最大，并且这一造像在四川南朝石刻佛像中有所反映[17]。壁画人物额角和下巴都近方形，如嵇康像(图8)，较顾恺之《洛神赋图》(图9)、《女史箴图》卷人物鹅蛋形丰满脸庞相比，明显具有"秀骨清像"的特点。

同期发生在人物画领域的审美意趣，对亟待本土化变革的佛教雕塑当有极为重要的借鉴作用。鉴于戴逵卒年，陆探微或尚未出世，时戴逵即便已创褒衣博带佛衣，而"秀骨清像"尚未最终定型，《历代名画记》有戴逵师从范宣的记载，而范宣作品已无迹可查，戴逵造像之容貌无从推考，最终创造出秀骨清像、褒衣博带式佛像的，以戴颙最为合适。

图8 南京西善桥出土《竹林七贤与荣启期》砖印壁画嵇康像

图9 北京故宫藏顾恺之《洛神赋图》曹植像

图10 四川万佛寺坐佛像

---

⑭、⑰ 陆探微生卒年代考，见林树中.江苏丹阳南齐陵墓砖印壁画探讨.文物，1977(1)

⑮ 张彦远.历代名画记.北京：人民美术出版社，1983

⑯ 岳仁.宣和画谱.长沙：湖南美术出版社，1999

褒衣博带佛衣在南北方流行不久，就出现于褒衣外加披偏衫的形式，佛右肩斜覆偏衫衣角，偏衫经右臂外侧下缀，携右领襟敷搭至左肘，此类佛衣多见于坐佛。学界通常仍称之褒衣博带佛衣，或曰褒衣博带加偏衫。今为阐述之便，将无偏衫者称褒衣博带Ⅰ，有偏衫者称褒衣博带Ⅱ，后者在南朝以万佛寺像为代表，约出自齐梁之际，现仅见两例(图 10)，北方则广泛流布于龙门石窟和巩县石窟，并与褒衣博带Ⅰ并存。

三、褒衣博带佛衣的演变

褒衣博带佛衣经半个世纪的流行，至 6 世纪中期开始出现变化，时北魏政权已分裂为东魏、西魏，继而又为北齐、北周取代，南方正值萧梁时期。

此次佛衣变化的风格特征，有地域差别，褒衣博带Ⅰ的演变形式，大致分布为：山东青州、诸城、南京、成都、天水麦积山至敦煌莫高窟一线，形成的环形造像带佛衣演变类似，这里暂且称为“褒衣博带演化式”。同期北方山西天龙山石窟、河北响堂山石窟、河北曲阳白石造像及河南安阳诸石窟，佛衣变化自成一格，为通常所说的“敷搭双肩下垂式佛衣”。

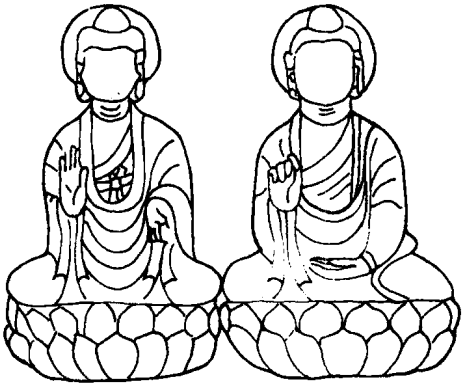


图 11 成都西安路出土梁大同十一年(545 年)释迦多宝像

褒衣博带演化式佛衣大致经历了两个发展阶段，前一阶段正值北方东魏、南方萧梁时期，纪年造像有：成都西安路梁大同十一年(545 年)张元造像(左边坐佛)[18](图 11)、青州天平三年(536 年)尼智明造像(图 12)、诸城武定三年(545 年)士继叔造像、武定四年(546 年)夏侯丰珞弥勒造像及北齐天保三年(552 年)僧济本造像。佛像着装的变化，发生在佛衣右领襟由原敷搭左肘，变为敷搭至左肩，佛衣也趋于单薄贴体，内衣胸部结带依然保留，且称为褒衣博带演化式Ⅰ。在麦积山这一佛装见第 141 北周窟，正壁主尊坐佛(图 13)，莫高窟第 285 西魏窟正壁主尊也着此装(图 14)。另外，陕西省博物馆收藏的南北朝时期单体立像对此也有较全面反映(图 15)。

值得注意的是同期此类造像中，在保留僧祇支的同时，还出现了略去胸前博带的着装形式，如图 11 中左侧坐佛，及青州天平三年(536 年)邢长振造释迦像(图 16)、麦积山见西魏第 133 窟第 16 号造像碑右上角主尊立佛，且称为褒衣博带演化式Ⅱ。这一变化显示，前期造像仪轨正在受到冲击，“博带”及“对襟式”本土特征明显的造像因素正趋于淡化。这一时期上述地区佛像在佛衣及体貌表现上均出现变化，概括地讲，佛衣由本土化的褒衣博带式转而向外来的通肩式回归，佛像形体及面庞由注重“风骨”刻画转为突出肉体的丰满。

需要指出的是，褒衣博带演化式Ⅱ因胸无博带，易被误为通肩衣，察看印度佛像或中国早期佛像，

---

⑱ 雷玉华，颜劲松.成都市西安路南朝石刻造像清理简报.文物，1998(11)

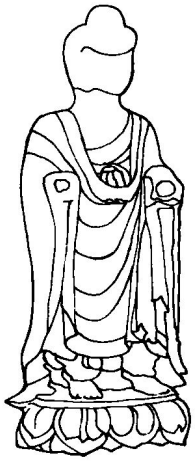


图 12　山东青州龙兴寺东魏天平三年(536 年)佛像

图 13　麦积山第 141 窟正壁佛像

图 14　莫高窟第 285 窟正壁主尊

以及与褒衣博带演化式Ⅱ同期的通肩衣,其衣领均是收紧的,尚不见深领下垂的现象。

约在北齐末年,上述佛衣的演变进入了新的阶段,敷搭左肩的右领襟被进一步向肩后收紧,衣领由深领下垂变为小圆领,佛所着僧祇支及博带一并被掩,且称为褒衣博带演化式Ⅲ,这一变化在青州及诸城北朝造像中呈现得较为清晰[19](图 17)。造像衣薄贴体,衣纹刻画较少,佛衣从正面看,与印度通肩衣无甚区别。这类由褒衣博带演化而来的着装方式与印度通肩衣的区别,或许只有在像的背面有所反映,今列举两尊通肩衣纪年造像进行比对(图 18、图 19)。

图 15　陕西省博物馆收藏单体立佛像

图 16　山东青州龙兴寺东魏天平三年(536 年)释迦像

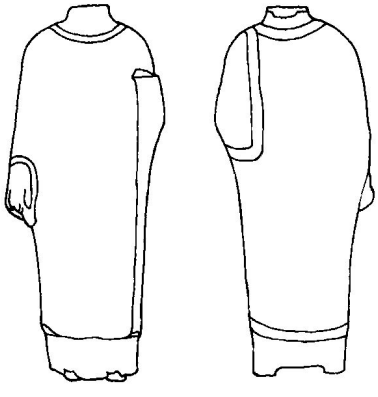


图 17　台湾藏山东北齐佛像

---

⑲ 杜在忠,韩岗.山东诸城佛教石造像.考古学报,1994(2)

可以看出，通肩衣佛装只搭至左肩，并未敷搭至左臂。在印度，佛着通肩衣一般认为出自犍陀罗地区，后传至印度中部秣菟罗地区，秣菟罗贵霜王朝时期造像已身着通肩衣。无论在印度或中国佛像通肩衣均从右肩搭至左肩，佛衣并未搭至左臂。在中国汉至西晋南方早期佛教遗物中，佛多着通肩衣，南方至刘宋年间的金铜佛仍沿袭此制，如宋元嘉十四年(437年)韩谦造像、宋元嘉二十八年(451年)刘国之造像等。而褒衣博带演化式佛衣敷搭方式为右领襟沿左臂敷搭至左肩，佛的左部肘、臂及肩均被右领襟覆盖。

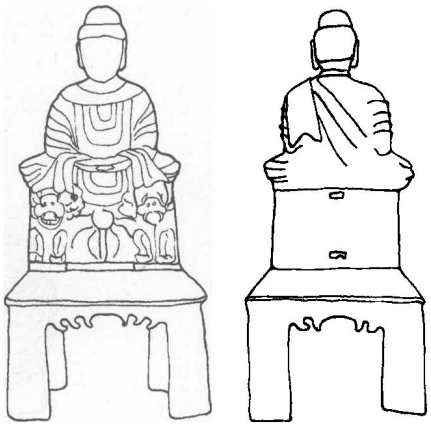


图 18　日本藏大夏胜光二年(429年)金铜佛像

青州北朝造像受到南朝影响，已见多位学者论述[20]。麦积山、莫高窟出现褒衣博带演化时间较南朝和青州要晚，由青州传去其间多有阻隔，而由南朝引入更合理。

当褒衣博带Ⅰ演变产生出三种着装形式时，褒衣博带Ⅱ在南北方似无较大变化，北朝晚期此类造像趋于少见，今有天龙山东魏第2、3窟正壁主尊(图20)，山西左权石佛寺石窟东魏、北齐年间第一窟正壁主尊，及麦积山第144窟第55龛北周坐佛均属此例。南方除上述石佛寺两例以外，暂无新发现。

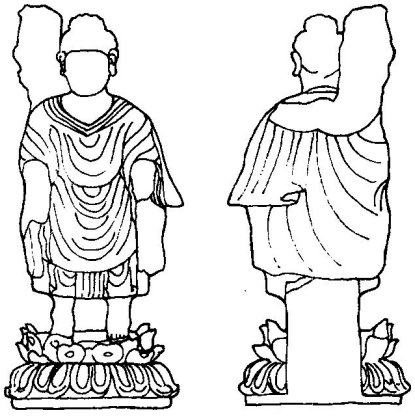


图 19　成都西安路出土梁太清五年(551年)阿育王像

有两则相关问题值得一提：

(一) 上海博物馆藏梁中大同元年(546年)释慧影造像(图21)，今将此像与图11作比较，慧影像胸无博带，其右领襟腋于左领襟之下的方式极为少见，与褒衣博带演化式Ⅱ及通肩衣均不同，除此之外，两尊造像在腹部、腿部的衣纹及裳悬处理极为相似，将其文化属性纳入褒衣博带演化式Ⅱ与褒衣博带Ⅱ范畴内认识似较为合适。

(二) 南京栖霞山石窟，萧齐年间造双佛窟中释迦多宝坐像，宿白先生早年曾勾画线描稿，并随文刊登[21](图22)。图中两像均深领下垂，右肩为偏衫所覆。以现有资料看，右肩覆盖偏衫一角，除去由右袒佛衣演化而来的半披式袈裟及敷搭双肩下垂式，多见于褒衣博带Ⅱ，且半披式袈裟和敷搭双肩下垂式没有“U”形领口，如推测无误，上述两像应着褒衣博带Ⅱ类型的佛衣。

与褒衣博带演化式佛衣出现相呼应，约在东魏、北齐时期，北方山西天龙山、河北响堂山、河北曲阳白石造像及河南安阳诸石窟，佛像衣着出现新的样式，即敷搭双肩下垂式，具体表现为：佛内着僧祇支，胸前系带，外衣左领襟向下斜腋进腹部右侧，右领襟自然下垂至腹部，进而向上敷搭至平抬起的右肘。

---

[20] 杨泓.关于南北朝时青州考古的思考.文物，1998(2)；宿白.青州龙兴寺窖藏所出佛像的几个问题.文物，1999(10)

[21] 宿白.南朝龛像遗迹初探.考古学报，1989(4)

图 20　天龙山第 2 窟正壁主尊

图 21　上海博物馆藏梁中大同元年慧影造佛像

图 22　南京栖霞山下 019 窟释迦多宝佛像

佛右手施无畏印,左手作与愿印。

依据佛像胸前是否束带及加披偏衫,可将此类造像分为三型,分别为:1.敷搭双肩下垂式Ⅰ,如建于东魏武定四年(546 年)河南安阳大留圣石窟三壁主尊(图 23)、河北曲阳修德寺东魏武定六年(548 年)邹仲和造像及南响堂北齐第 1 窟中心柱正壁主尊,佛胸束带,未披偏衫。2.敷搭双肩下垂式Ⅱ,以山西天龙山第 1 窟北齐东壁主尊为代表,佛胸前束带,在袈裟外加披偏衫覆盖左肩一角(图 24)。3.敷搭双肩下垂式Ⅲ,以北响堂东魏北齐第 3 窟正壁主尊为代表,佛胸前未束带,袈裟外未披偏衫(图 25)。

图 23　安阳大留圣石窟东魏武定四年正壁主尊

图 24　天龙山第 1 窟东壁佛像

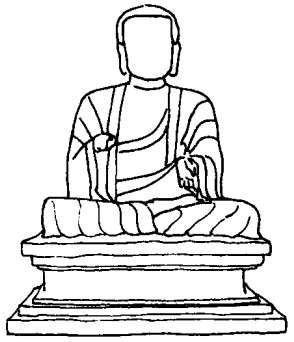


图 25　北响堂第 3 窟正壁主尊

其中敷搭双肩下垂式Ⅱ佛衣向西播及至天水麦积山及敦煌莫高窟,但影响远不及褒衣博带演化式佛衣。麦积山有北周第 62 窟正壁主尊,莫高窟约至隋代出现,并于唐代广为流行。

敷搭双肩下垂式佛衣在雕塑上表现为衣薄贴体,突出肉体表现,这一点与褒衣博带演化式造像同步,只是这款佛衣在极短的时间里迅速产生,不见过渡形式,这一现象值得关注,以天龙山造像为例:一期造像约在北魏末至东魏武定四年(546 年),佛像着装为褒衣博带Ⅰ、Ⅱ,至第二期北齐年间,造像即出现敷搭双肩下垂式Ⅱ,并同时出现右袒式[22](图 26)。

右袒式佛衣较早见于印度秣菟罗地区,约公元 2 世纪的佛像已着此衣(图 27),此佛装传至我国通

常进行了局部调整，即在右袒基础上，将右肩由袒露变为用佛衣覆盖右肩一角，称此佛装为偏衫或半披式袈裟。北方多见于北魏孝文帝迁都(494年)前的金铜佛，及云冈一期造像(图28)。敷搭双肩下垂式佛衣的外衣披着方式与偏衫相似，左领襟均由腋向腹部右下方，不同的是将右肩由覆盖一角变为满肩覆盖。结合天龙山二期造像出现较多右袒佛衣来看，同期佛衣的形制变革，有向早期右袒和偏衫回归的趋势。敷搭双肩下垂式佛衣应是在原有褒衣博带基础上，借鉴了早期偏衫的形制，将左领襟由垂直变为斜向腹部右侧，而将右领襟敷搭左肘变为敷搭右肘，造像大多仍保留胸部带结。

图26　天龙山第16窟东壁佛像

图27　印度2世纪秣菟罗造像

图28　云冈17窟明窗西部佛像

发生在南北方的这次大规模造像风格的转变，当与印度笈多时期(320—600年)两大造像源点风格有关，一为印度中部地区的秣菟罗风格，另一为印度东部地区的鹿野苑风格。由此取代了贵霜时期以犍陀罗和秣菟罗为风格源点的分布格局。笈多时期秣菟罗和鹿野苑佛像有许多相似之处，如造像均衣薄贴体，佛发型多为螺发或无纹肉髻，着通肩衣。不同之处是秣菟罗造像衣纹多为仿泥塑贴条法，鹿野苑衣纹多用阴刻线或不雕不刻，只在领口、袖口和下摆处看到着衣痕迹，所塑佛像又称“湿衣佛陀”。

北朝晚期，从佛像地域特征看，河北、山西、山东虽同属东魏、北齐辖区，造像风格却不尽相同。山东地区佛像衣着形式取法南朝，而在衣纹处理及形体表现上，与河北、山西更为接近，衣纹用阴线刻或不刻，犹如北齐宗教画家曹仲达“曹衣出水”的人物画格㉓，并与印度鹿野苑风格相暗合。

南朝佛像在追求对丰满肉体表现的同时，与北方不同的是，衣纹处理引入的是秣菟罗仿泥塑贴条法，并延续前期褒衣博带佛衣的阶梯式衣纹。可以看出，同期南北方对域外造像风格汲取上各有侧重。

褒衣博带佛衣，在经过5世纪末至6世纪中期约半个世纪的兴盛后，并未消亡，在吸收域外雕刻及形体表现技法的同时，结合旧有通肩衣和偏衫的形制，对褒衣博带佛衣施以改造，遂创造出“褒衣博带演化式”和“敷搭双肩下垂式”两类新的佛衣形制，并与旧有通肩衣一起构成隋唐造像的基本佛衣形式。

原刊《敦煌研究》2005年第8期

㉒ 有关天龙山石窟分期祥见李裕群.天龙山石窟分期研究.考古学报，1992(1)，文中“双领下垂式袈裟”即本文所称“敷搭双肩下垂式”。
㉓ 郭若虚.图画见闻志.长沙：湖南美术出版社，2000

犍陀罗佛传浮雕与克孜尔佛传壁画部分图像比较①

耿　剑

佛教美术形式包括建筑、雕塑、绘画等;图像主要有带情节的佛传、本生图和没有故事情节的各种单体造像。犍陀罗佛教美术中这几种形式内容都有,但比较突出的是雕塑。浮雕以佛传居多,单体造像常以圆雕表现;壁画较少发现。佛传题材占人物雕塑作品的半数以上②。特别是浮雕遗迹中绝大多数是佛传。可以说,佛传浮雕是犍陀罗佛教遗迹的主要内容之一③。龟兹的克孜尔石窟也是佛传题材比较突出的遗址,不过其表现形式主要是壁画。

佛传故事内容大体分为四大段:1.诞生前后;2.修行成道;3.说法因缘;4.涅槃入灭。情节数目在各地不同时代有些出入,总计共有100多个场景。其中包括佛传在向东发展过程中,图像情节部分细化、有所增加的情形。犍陀罗与克孜尔两地佛传图像情节内容比较接近,受其影响显而易见。但图像比较须逐一进行,限于时间与篇幅,本文仅在前两个阶段选择几幅具代表性情节的图像,就其表现内容、表现形式与手法等试作比较,并就与之相关的佛经略作分析。

犍陀罗与克孜尔整个佛传图像,无论是浮雕还是壁画,所有情节大体是一致的。第一阶段诞生前后

---

① 本文有关犍陀罗图片主要来自栗田功编著日本二玄社出版的《犍陀罗美术·佛传》。这是目前收录犍陀罗佛教图像比较齐全的一部图录。1999年日本小学馆出版的《世界美术大全集》东洋卷中的中亚卷,又有更多彩色图版,效果更佳,但图片总数不多。克孜尔佛传壁画图片,主要采用文物出版社与日本株式会社平凡社1989年联合出版的《中国石窟·克孜尔石窟》三卷中的照片以及本人现场调查时的速写。

② 栗田功《犍陀罗美术》分两卷,其中第一卷,全部内容为"佛传"。第二卷"佛陀的世界"为佛教各种单体造像、器物等,及"佛传"补遗。分别汇集了分藏在世界各地各大博物馆的犍陀罗数据图片(旅顺博物馆犍陀罗藏品未被收入)。从数量上看,佛传内容占大多数。佛传分为"释尊的早期生活、"、"求道"、"教化之旅"、"释尊入灭"等部分。第一部分有17个情节,第二部分有16个情节,第三部分"教化之旅"共有30个情节,最后"释尊入灭"一节有7个情节。明确的题材共70个。此外,未能作出明确阐释的图像归入"未比定",计图片668幅。加上第二卷补遗26幅,总共将近700幅图片。

③ 当然,犍陀罗遗址中存在着大量各种建筑遗迹,本文暂不讨论。

的情节有：燃灯佛授记、乘象入胎（或称托胎灵梦）、占梦、诞生、七步宣言、沐浴、释迦太子返城、阿斯陀占相、诞生庆宴、参拜寺庙、勤学、竞技、选妃、结婚、宫中娱乐、树下观耕、出游四门、太子惊梦、出家决定等。第二阶段修行成道的情节有：车匿备马、半夜逾城、白马吻足、车匿告别、换出家衣、初访婆罗门、初访频沙王、山中苦行、乳女奉糜、龙王赞偈、刈草人布施、准备菩提座、魔王与魔女诱惑、降魔成道、二商主奉食、目真林陀龙王护佛、四天王奉钵、诸天朝贺、梵天劝请等。第三阶段说法因缘主要情节有：五比丘再会、初转法轮、火神庙制服毒龙、收服黑龙、观察世间、访问王舍城、释尊还乡、罗祜罗认父、难陀出家、尼拘陀树神、频王归佛、耶舍出家、富楼拿出家、牧牛女出家、教化兵将、降服迦叶、舞师女作比丘尼、竹园布施、帝释窟说法、伊罗钵龙王访佛、猴王布施、小儿布施、佛陀量身高、白狗因缘、教化伍佰苦行者、六师论道、舍卫城奇迹、千佛化现、三十三天说法、从三十三天返回、旃檀瑞像、提婆达多伤佛等。第四阶段是涅槃入灭，主要情节有：涅槃、入殓、荼毗、安置舍利、争舍利、分舍利归城、建塔等。

列出佛传中70多个主要情节，并标出本文将要讨论的几个情节（加有下划线者，是本文要探讨的几个情节），或许可让读者对佛传内容和将要讨论内容在其中的位置有一个比较明确的概念。

一、燃灯佛授记与燃灯佛

燃灯佛，即定光佛、锭光佛，梵名 Dipamkāra，巴利语名与梵名相同。音译提想竭罗、提洹竭。又称燃灯如来、锭光如来、普光如来、灯光如来。在过去世中，燃灯佛曾是释迦牟尼授记之佛[④]。出现在连续的佛传故事图像中的，就是燃灯佛授记。

但是，佛传中燃灯佛授记的故事第一主角并非燃灯佛，而是后来应身成为释迦牟尼佛的儒童摩纳婆。汉译佛经《修行本起经》、《佛本行集经》、《太子瑞应本起经》（与《修行本起经》属同本异译）中有"定光佛授记"，《过去现在因果经》有"普光佛授记"等。如《佛本行集经》卷三："时燃灯佛……从外来入莲花城中。我时赍此七茎莲花，遥见佛来，渐渐至近……我时即铺所有鹿皮，解发布散，覆面而伏，为佛作桥。一切人民，未得践过，惟佛最初，蹈我发上……时燃灯佛告比丘言，此摩纳婆，过于阿僧祇劫，当得作佛，号释迦牟尼……"

由于这个情节不是在每一种佛传经典中都有，因此也并不总是出现在有佛传故事的绘画雕塑中。但是在犍陀罗佛传遗迹中，燃灯佛授记是比较常见的情节。可见，在犍陀罗地区，曾经流行过与《修行本起经》（或《太子瑞应本起经》）、《佛本行集经》等源文本相关的经典。

在犍陀罗，燃灯佛题材的表现方式主要分两种。A型就是用浮雕表现的燃灯佛授记的情节：首先是年轻的儒童摩纳婆在城门前向卖花人买花，接着他把莲花抛向燃灯佛上空，然后，他匍匐在佛的前面，以发布地，最后他也像莲花一样，悬在空中。就是说在同一幅画面上，儒童摩纳婆出现了三次。当然这种表现手法也不是一成不变的：一般依次为卖花人、买花的摩纳婆、抛花的摩纳婆、下方是伏地的摩纳婆、上方是腾空的摩纳婆、燃灯佛、比丘（或金刚力士），如拉合尔博物馆收藏的两件犍陀罗浮雕就是这样（见图）[⑤]。

---

④ 有关燃灯佛的本缘，据《增一阿含经》卷十三，过去久远劫有王名地主，将统领治阎浮里地半分予其臣善明统治，善明之第一夫人日月光生子之际，阎浮里内金光晃然，该子颜貌端正，具32相，因而名灯光。年29出家学道，即夜成佛。善明王与40亿众诣灯光如来，听其说法。此处，地主王乃释迦自身，灯光如来即善明之王子，出现于地主王治下，而受其供养。

除此之外，其他的表现方式有舍去伏地的摩纳婆，如 Willard Clark 收藏的塔形浮雕；有保留卖花人，舍去买花的摩纳婆（如不列颠博物馆收藏的灰色片岩浮雕，见图）等等。

这种具有故事情节的燃灯佛图像是合并多个片段的画面，维迪亚·德吉亚（Vidya Dehejia）称之为合并叙述⑥。出土的具有这些图像的浮雕件多在公元 2—3 世纪⑦。

B 型表现方式是圆雕的燃灯佛立像，其特征是头光中有 2~7 茎（朵）莲花（或多或少，一般是 7 数），底座一般饰以莲花；身边一般没有具象的摩纳婆，或者只有非常简练的以发布地的小的摩纳婆⑧。

犍陀罗佛传图像中，还有一些保存在连续画面中的有关燃灯佛的内容：如日本栗田功《犍陀罗美术·佛传》中图 16 与图 18 的两块浮雕。图 16 左为燃灯佛授记，右为托胎灵梦；图 18 也是右边托胎灵梦、左边燃灯佛授记。两块浮雕的尺寸有些相近。最主要是构图相近：人物身量相同、一字排开、略去腾空的须摩提。图 16 更为狭长，故佛陀身边多一个人物。

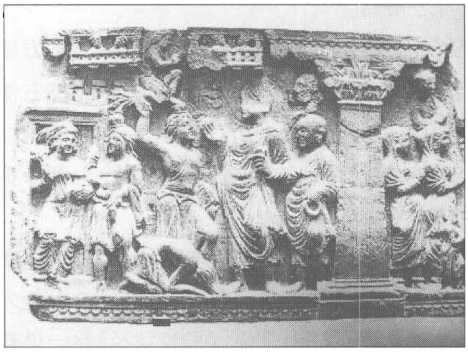


图 1　Peshawar Musem, No.439, 2nd-3rd centuQ

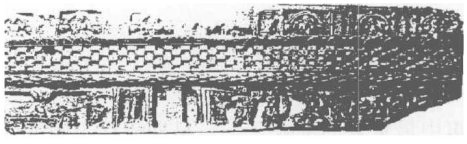


图 2　灰色片岩，高 18 厘米，宽 43 厘米。可能是 Charsada 出土，日本个人收藏

在克孜尔，燃灯佛的表现与上述犍陀罗的两种类型都不相同。除了材料的不同之外，还有功能与突出重点的不同。归纳起来也可分为两个类型，简称：克孜尔 A 型、克孜尔 B 型。两种类型之外，还有一些区别于犍陀罗燃灯佛的独特之处。

克孜尔 A 型，也可称作环绕型。燃灯佛身边环绕的人物较多，如 69 窟主室东壁北端和西壁北端各有一幅燃灯佛，这里克孜尔 B 型，也可称作陪伴型。燃灯佛身边只陪伴有一位抛花的摩纳婆，如 100 窟右甬道外壁。

功能上，两种类型均用于与过去佛并列，或虽不与过去佛并列，但突出其过去佛身份。

在克孜尔石窟壁画中，也有合并多个片段在一个画面的燃灯佛授记的图像，与犍陀罗浮雕构图比较相似。但是，犍陀罗浮雕的燃灯佛常常与其他佛传故事并列，显见是作为佛传的一部分而出现，而这样位置的“燃灯佛授记”在克孜尔尚未发现。就是说，在克孜尔非常重要的以

⑤ 本文图片除特别说明外，均采自：栗田功《犍陀罗美术》，《古代佛教美術叢刊》。

⑥ Vidya Dehejia 将印度与犍陀罗等地的佛传图像分为几种形式：静态单一情境叙述、摘要性叙述和连续性叙述。其中连续性叙述也叫合并叙述（多片段佛传图像）是对于提要方式叙述的补充，所以有许多不同特征。然而，一个故事的不同事件和一个事件不同场景出现，主角形象混合代替了重复地从一个场景到下一个场景，这一部分重叠方式的陈述特点破坏了时间的连续。参见 Vidya Dehejia. Discourse in Early Buddhist Art-Visual Narratives of India. Dehl：Munshiram Manoharlal Publishers，1997：25

⑦ 从具有这些图像的浮雕出土情况看，这样的构图形式是在公元 2—3 世纪犍陀罗印度—希腊化时期形成并基本定型的。从以上画面看，犍陀罗燃灯佛授记画面有一个特点是，两旁立柱底面多与地面平齐。在这个问题上，John Marshall 的研究认为，立柱落下的浮雕画面晚于立柱与地面平齐的浮雕遗迹。是不是可以说，燃灯佛授记的浮雕在犍陀罗的流行是比较早期的。如果大部分出土的燃灯佛授记都是在 2—3 世纪的遗物，那么或可说这一题材的流行大约处于犍陀罗艺术第二期到第三期，也就是佛教在犍陀罗达到鼎盛、前迦腻色迦王朝晚期到小贵霜时代之前。

⑧ 从年代方面说，后一种圆雕单体燃灯佛立像应该略晚于燃灯佛授记浮雕。

佛传为主题的方形窟 110 窟，并没有燃灯佛授记。起首几幅内容为：1.托胎灵梦；2.占梦；3.树下诞生·同时诞生；4.二龙灌浴·七步行；5.太子返城……[9]这一点值得注意。

这些与浮雕比较相似的燃灯佛见于克孜尔石窟第 63、114 窟主室的左壁或右壁。还有第 100 窟右甬道外壁和第 69 窟东壁北端亦有此题材。

从图像上看，克孜尔石窟的燃灯佛壁画，其所处位置与过去佛并列，即主室左右壁，但画面形式往往与犍陀罗合并画面的佛传故事中的燃灯佛授记比较接近。

克孜尔 100 窟主室北壁的燃灯佛画像不同于犍陀罗的是不仅有头光，还有身光，也由于壁画形式的优点，头顶的花朵悬浮在头光之外。俯伏在地的摩纳婆身量之小，近乎符号。画面中没有卖花和买花，没有摩纳婆腾空，也没有常随佛陀左右的金刚力士。既是简化的燃灯佛授记，也是过去佛定光如来的尊像。这是克孜尔燃灯佛的特点。其他几个洞窟的燃灯佛也与之相类。

还有一点是克孜尔 69 窟主室同一室之内有两幅燃灯佛[10]。如 69 窟东壁北端，除佛身右侧下方磨损，可能将以发布地的摩纳婆损毁外，其余人物几乎都可以在佛身周围见到。还有 69 窟主室右壁右侧燃灯佛，画面中有四个人物：燃灯佛、摩纳婆和卖花的梵志女和买花的摩纳婆。所以，综观克孜尔的燃灯佛壁画，在介乎犍陀罗两种形式之间的叙述中，唯一没有被省略的是抛花的摩纳婆，或大或小，都以重要的角色出现在燃灯佛的面前，这可以说是克孜尔燃灯佛的又一特色。

如果说燃灯佛授记中燃灯佛作为释迦牟尼的授记佛的身份出现，衬托突出释迦牟尼，那么单体燃灯佛，或者称燃灯佛立像主要是表现其过去佛身份。燃灯佛在过去诸佛之中最为著名，许多经论以他为中心，论说前后诸佛的出现。如《大阿弥陀佛经》卷上说，定光佛之后有三十三佛，《平等觉经》卷一说有三十八佛。印度桑奇大塔牌楼立柱浮雕上有燃灯佛化作大城的图像，这与《修行本起经》第一卷变现品第一的记载相吻合。

二、释迦诞生、七步宣言与二(九)龙灌浴

释迦诞生是佛传中必不可少的情节，也是整个佛传故事中最重要的部分之一。早期流行于印度的四相图、八相图，都有释迦诞生情节，如在秣菟罗(Mathura)[11]、萨尔纳特(Sarnath)[12]、阿旃陀(Ajanta)石窟右廊[13]，以及那烂陀[14]等较晚的遗址中都有佛诞图。在阿马拉瓦提的浮雕中，还有以诞生为主题的四相图。

释迦诞生的故事场景是迦毗罗卫国兰毗尼园，无忧树下，人物有佛母摩耶夫人、扶持佛母的妹妹摩

---

⑨ 参见：(日)中川原育子.克孜尔 110 窟(阶梯窟)的佛传图.密教图像，(13)：15

⑩ 克孜尔燃灯佛出现多次，并在 69 一窟之中出现两次，其中原因值得研究。该 69 窟年代较晚，根据 2004 年 12 月北京大学考古文博学院魏正中博士论文《克孜尔洞窟组合调查与研究——对龟兹佛教的新探索》的年代讨论中，根据皮诺释读的题记认为，69 窟建窟在公元 647 年之前，性质属于王室窟。

⑪ 参见：(日)宫治昭.佛传美术的发展与变化.117。日本学者对于燃灯佛的看法主要还是放在过去佛当中，而没有特别注意其在佛传中的地位。

⑫ 参见：(日)宫治昭.佛传美术的发展与变化.119。萨尔纳特十分流行四相、八相图，但时代相对较晚。这幅佛传组图采自晁华山《佛陀之光》，萨尔纳特出土，5 世纪遗迹。下列为托胎灵梦、诞生、灌浴；中列为剃发、出家、林中修行；上列为降魔成道、初转法轮。

⑬ 同⑫ P.124,L5.

⑭ 同⑫ P.127,L9-15;P.138-142;.P.209,L.1\9\11\16;P.210,L.1\16;

诃波罗奢波提、以天缯接托释迦的因陀罗等。不仅在犍陀罗和克孜尔,所有释迦诞生图中的佛母的姿态几乎都是一样的。S形体态,右手上举抓握着树枝,左手扶持妹妹,两脚交叠。释迦太子从右胁出生。

记载释迦诞生的佛经有:《修行本起经》、《过去现在因果经》、《佛本行集经》、《普曜经》、《方广大庄严经》、《中阿含经》、《太子瑞应本起经》、《根本说一切有部毗奈耶破僧事》、《付法藏因缘传》等。《过去现在因果经》卷一:"……日初出时,夫人见彼园中有一大树,名为无忧,花色香鲜,枝叶分布,极为茂盛,即举右手,欲牵摘之,菩萨渐渐从右胁出……时四天王即以天缯,接太子身。"

一般说来,记载"七步宣言"与"灌浴"的经典多与记载释迦诞生的经典相同,描述方面略有出入。《中阿含经》中记述了释迦树下诞生和二龙洗浴(灌浴),没有七步宣言的记述;而《太子瑞应本起经》和《方广大庄严经》则记述了释迦诞生和七步宣言,没有灌浴的描述[15]。其他上文提到的经典中多是一并叙述。如《付法藏因缘传》在叙述阿阇世王行雨大臣所持图画时这样写道:

"图画如来本行之像。所谓菩萨从兜率天化乘白象降神母胎。父名白净母曰摩耶。处胎满足十月而生。生未至地帝释奉接。难陀龙王及跋难陀吐水而浴。摩尼跋陀大鬼神王,执持宝盖随后侍立。地神化华以承其足。四方各行满足七步。至于天庙令诸天像悉起奉迎。"

这些叙述言简意赅,特别对于图绘佛传的传说历史可以早到佛陀逝世后不久。其中图像性质——本行之像,各情节内容、人物组成、行为动态一一交代。

犍陀罗诞生图在构图上可大体分为两种:

A型,单一情节诞生图画面中央是摩耶夫人站在娑罗树下,手握树枝。右边是四个天神(四大天王),其中一神用天缯接取初生的佛陀,其他三神恭敬地看着发生的一切。左面是她的女伴,首先是她的妹妹,用手扶她,接着一个手拿驱邪水的罐子,再下来是一个少女,惊奇地望着所发生的一切。这一排的上部是一组天神(天王),来向初生的佛陀致敬[16]。多为横式构图。

单一情节的还有七步宣言和单一情节的灌浴图。

B型,佛诞组图:释迦诞生图常常与托胎灵梦、七步宣言[17]、灌浴、车匿、犍陟同时诞生等情节连续表现,并在构图组合上表现出一些不同特点。

(一) 构图组合比较

诞生组图中的几个图像往往将佛陀诞生情节与其他情节合为一个紧密结合的画面空间:在同一画面上,两次或三次出现初生的释迦太子:一是释迦太子从母亲摩耶夫人右胁下出生,一是诞生后"七步宣言"的释迦太子以及二(九)龙灌浴中龙王为其沐浴的释迦太子。组合方式有两种:

I式,重叠式组合,类似燃灯佛授记叙述方式的所谓"合并叙述"。如比较常见的释迦诞生与七步宣言

---

⑮ 参见丁明夷,马世长,雄西.克孜尔石窟的佛传壁画//中国石窟·克孜尔石窟卷I.北京:文物出版社,1989:218

⑯ 有时是帝释天因陀罗为其接生,旁边是大梵天婆罗摩,或只有因陀罗和一个少女;左面或二或三,似乎是根据画面空间的需要而取舍。

⑰ 七步宣言 这一题材,见于76窟主室右壁、99窟左甬道外壁、110窟主室左壁和75窟后室右端壁(图见《中国石窟·克孜尔石窟》卷III-36)。画面作太子行步,足下莲花盛开的情景,此为七步宣言的故事。传说太子降生即会下地行走,向四方各走七步,一步一朵莲花。《大唐西域记》卷六:"菩萨生已,不扶而行。于四方各七步而自言曰:'天上天下,唯我独尊。今兹而往,生分已尽。'随足而踏,生大莲花。"

合而为一：释迦太子在画面中出现了两次，出现的位置也多是在摩耶夫人与帝释天之间的空当中，犍陀罗和克孜尔都有类似的构图。

在犍陀罗的有关图像中，这一情节往往是以单一的帝释天一身两用：一个手执天缯的姿态，既是承接、又是释放：承接初生的释迦太子和释放太子七步宣言。如前所述，这种重叠式组合的表现手法在燃灯佛授记中最为典型。

II式，连续式组合，类似连环画式的组合。在犍陀罗与克孜尔都可见到。如克孜尔壁画(图 3)。这里比较值得注意的是，在克孜尔佛诞组图壁画中，太子与摩耶夫人身高相近[18]。

图 3　克孜尔 76 窟诞生图

图 4　灰色片岩，高 15 厘米，Jamai-Garhi 出土，拉合尔博物

（二）人物组合形象与动态比较

1. 二龙与九龙的不同

值得注意的是有关灌浴情节的记述在汉译佛经中有许多不同。从犍陀罗二龙洗浴图到克孜尔的九龙灌浴，究竟是从哪一部佛经开始，把二龙沐浴改为九龙灌浴？经查发现，在《修行本起经》、《过去现在因果经》和《中阿含经》中，灌浴者是二龙，《普曜经》中是九龙洗浴，《根本说一切有部毗奈耶破僧事》中记述的是“龙王洗浴”，而《佛本行集经》是地涌虚空注二水。《普曜经》的翻译是西晋时的竺法护，后来唐代又被地婆诃罗重译为《方广大庄严经》。其源文本是巴利语的《游戏神通》，比较两个译本，在有关情节的叙述上，在犍陀罗，灌浴[19]的情节都是由两位龙王进行。如图所示，龙王身着天衣，但姿态动作几乎无异：手执水罐、为太子沐浴。两侧人物二、四不等，构图对称均衡。

在克孜尔，二龙灌浴发展成为九龙洗浴。这里似乎有认识理解上的误会。以《付法藏因缘传》讲说，灌浴是由“难陀龙王及跋难陀吐水而浴”的。

就是说，依据《付法藏因缘传》的描述，灌浴行为是两位龙王执行。但是两地表现龙王的手法不同。犍陀罗龙王是两个写实风格人的形象，而克孜尔的龙王更加注重标志性的符号表现，更加突出头上的龙蛇作为象征物。

值得注意的是，克孜尔第 99 窟灌浴图[20]，综合了二龙与九龙之说：两位半跪的龙王是比较具象的人

---

⑱ 图片采自丁明夷，马世长，雄西.克孜尔石窟的佛传壁画//中国石窟·克孜尔石窟：卷 I.北京：文物出版社，1989：186，插图 1

⑲ 二(九)龙灌浴，见于第 99 窟左甬道外壁和 110 窟主室右壁。画面作一站立的裸体小儿，双龙从虚空中注水而下，洗浴太子身，右侧跪立各一人。此为二龙洗浴太子身的故事。《大唐西域记》卷六：“二龙踊出，住虚空中，而各吐水，一冷一暖，以浴太子。”

⑳ 上面两图是对同一壁画原作的不同时期的记录。上一幅较早，因为二龙王图像清晰；下一幅现场速写记录了图像损毁严重的情形，并且显示出该图像与旁边七步宣言的位置关系。同一画面中两个释迦太子，两个因陀罗。这是又一幅连续式组合的例图，出现在克孜尔石窟第 99 窟右甬道外壁。

形，太子头部上方的九龙则清晰可辨。目前尚不能解释的是，两位具象龙王的头部上方的不同：一侧龙王头部上方有标志性的龙蛇，另一侧没有。

2. 站姿与跪姿的不同

速写内容是克孜尔石窟99号窟右甬道外壁与佛诞图相毗邻的壁画：参看上图现场笔记中两个情节的左右关系——九龙洗浴与七步宣言在同一画面。在表现"佛诞"与"七步宣言"两个情节时，99窟用了两个因陀罗。在"佛诞"中因陀罗跪接初生的释迦太子；在"七步宣言"里，虽然还是手执天缯（显示前后的连续性），但因陀罗站了起来，俯身向着释迦。因陀罗的这一姿态与犍陀罗的多数情形比较接近。

在犍陀罗，佛诞图中手执天缯、承接释迦太子降生的帝释天都是站在摩耶夫人的身旁，多数只是略微屈腿或俯身向下。而在克孜尔承接太子的帝释天往往是跪在佛母的身边。如99窟的佛诞图。在与之相关的二（九）龙灌浴情节中，同样也有跪姿的帝释天与龙王的形象[21]出现。如下图及前文例图。

比较犍陀罗站姿的帝释天、龙王和克孜尔跪姿的帝释天和龙王，似乎汉地儒家伦理中十分注重的君臣思想已经被融进此期龟兹佛家观念，并表现在克孜尔图像之中。

如同石窟群中不同的石窟组合可以反映出许多历史信息一样，佛传图中一些相关情节的不同组合也同样折射出某种信仰的、观念的倾向。在克孜尔石窟壁画诞生组图中，除了站姿的帝释天改作跪姿等变化外，没有发现车匿、犍陟[22]与释迦太子同时诞生这一在犍陀罗表现较多的内容。在犍陀罗连续的佛传图中，常有一幅马厩里的图景：初生的御者车匿，被放在浴盆中洗濯，旁边是初生犍陟正在吸吮母马的乳汁，画面温馨动人。由此看来，佛家宣扬的众生平等观念在向东传播过程中，也被注重等级差别的儒家文化消磨减弱了不少。

图 5

三、刈草人奉献与准备菩提座

研究表明，刈草人奉献的题材在犍陀罗和克孜尔都是出现频率较高的内容[23]，在克孜尔以东则较少出现[24]。

刈草人奉献，是释迦太子在准备菩提座时的一个故事情节。前因是释迦菩萨思考过去诸佛修道成佛的方法，

㉑ 在犍陀罗有一幅据说是斯瓦特出土的残损比较严重的为太子灌浴的图像，上面也有跪姿出现。在画面前景太子两侧有两侍女一人半蹲、一人半跪，扶持着释迦太子，同时二龙王在后用水罐为释迦沐浴。本人以为，虽然犍陀罗也有跪姿出现，但取跪姿的人物身份不同，意义上有很大区别。因戈尔特（Ingolt）的解释认为此图灌浴者是因陀罗。参见 Harald Ingholt. Gandharan Art in Pakistan. [S.L.]: Pantheon books: 53

㉒ 车匿是释迦太子的车夫的名字，犍陟是他爱马的称号。据佛传描述，他们仨在同一时间出生。

㉓ 割草人布施与吉祥施座，记载中克孜尔比较多见，如80窟主室右壁、110窟主室右壁（图 II-114）、163窟主室右壁和171窟主室右壁。参见丁明夷，马世长，雄西.克孜尔石窟的佛传壁画//中国石窟·克孜尔石窟卷 I.北京：文物出版社，1989：204

㉔ 据有关统计，犍陀罗这一题材有15处之多。李崇峰认为克孜尔对这一题材的描绘，受到了来自印度和犍陀罗的影响。而以犍陀罗出现次数最多，并且影响克孜尔。见李崇峰.中印佛教石窟寺比较研究——以塔庙窟为中心.北京：北京大学出版社，2002。栗田功图册中搜集的有关"刈草人布施"图像有8幅、"准备菩提座"图像10幅。见栗田功.犍陀罗美术卷 I.二玄社，1988

方法之一是坐在鲜草铺就的菩提座上禅定。于是决定效法。帝释天获悉太子的想法,化作刈草人,为其准备了鲜草,前来奉献。画面人物组成分为两种:

一是三个人物构图:释迦太子、刈草人以及佛陀身后有手执金刚杵的金刚力士,刈草人双手把鲜草献给菩萨(图6)。

另一种复杂一些的画面在三个主要人物后面又有天人,如拉合尔博物馆所藏 Sikri 出土的奉献塔上连续佛传浮雕之一。

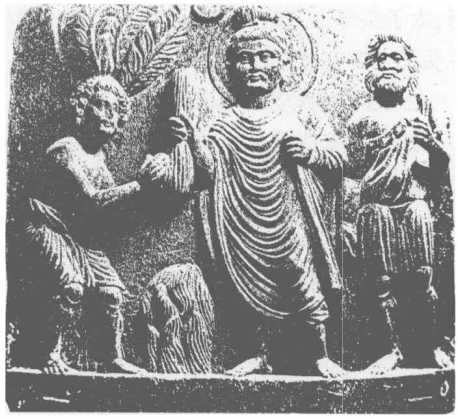


图6 白沙瓦博物馆藏浮雕

紧接着是准备菩提座。表现形式有多样:多为佛自己用手整理,别人探询满不满意;也有佛陀亲自铺草,众人仰望。后一情节的表现重点放在菩提座上,两侧人物对称,行为指向菩提座。犍陀罗的准备菩提座清洁常与摩罗女的诱惑及降魔相连接。

有关克孜尔的"刈草人奉献",相关记录中有四处:80窟、110窟、163窟和171窟。

1. 克孜尔110窟"割草人奉献"与"准备菩提座"

克孜尔110窟左壁第二栏第一、二两铺就是这两个情节的分开表现[25]。

110窟东壁佛传图吉祥施座图描述:扁方形构图,白色底边上写有龟兹文题记。两边是攒三点图案装饰带,作为与左右铺的分界。画面二人左右对称:左侧是佛,右面一人,带有头光,身量略高于左侧一人。中间菩提树,是用一种装饰感甚强的表现手法:几种不同的旋转的叶团,有节奏地交错布满树冠。左右两人动作也很对称:靠近菩提座的一只手,伸向菩提座——左面一人将一束拘舍草放在座上,右面一人展开手掌示意放在座上,彼此呼应。

两图位于克孜尔石窟110窟左侧壁中栏靠近正壁第一第二铺彼此相邻[26]。画面左右的三瓣花样图案是两铺壁画的分界,上下白色横条是两栏壁画的分界,尤其过去很长时间内人们忽略了白色横条带上的题记。德国人施密特在《东亚研究论文集》2001年第一期上所写的论文《克孜尔110窟佛传故事画中龟兹文题记的解读》中,有关该窟的割草人的布施的题记是这样说的:

第32幅画(东壁第二栏第一铺,笔者注):

这幅壁画是由两个单独的场景构成。在左边,因陀罗(Indra)身着刈草人 Svastika 的装束,站在菩萨面前;在右边,菩萨正从 Svastika 那儿拿草放在菩提树下。

在左侧的龟兹文题记作:

32左侧(转写略)[27],"这里,他(指因陀罗)身着刈草人 Svastika 的装束,站(在菩萨前面)",在 MSV

㉕ 按全窟壁画排队编号,此两铺壁画应在第34和35的位置。

㉖ 德国人施密特(Klaus T. Schmidt)在《克孜尔110窟佛传故事画中龟兹文题记的解读》(彭杰译)图文中,将壁画第34指为第32,这是两种不同意见:施密特与丁明夷意见相同,我同意中川原育子的看法。两种意见区别在,对110窟正壁三栏壁画,每一栏有几铺的认识。如果每栏5铺,文中讨论的"刈草人布施"是第32幅;如果每栏6铺,则为第34幅。参见新疆文物.2004(1):124。原文 Interdisciplinary Research on Central Asia: The Decipherment of the West Tochaarian Captions of a Cycle Mural Paintings of the Life of the Buddha in Cave 110 in Qizil .东亚研究论文集,2001(1)

一书中,此内容是一个缩略的译文(转写略)。

32右侧(转写略)“这里,他(指菩萨)正从 Svastika 那儿拿草,放在菩提树下”。

由此,关于该窟刈草人的布施画面所绘内容应该说昭然若揭:左右两个情节中都是佛陀与化作刈草人 Svastika 的因陀罗[28]。

2. 关于 80 窟、163 窟和 171 窟的“刈草人奉献”

我们知道:在克孜尔,相同位置的壁画有大致相同的功能和意义,不同位置的则往往属于不同的系统和类别。中心柱窟主室两侧壁是因缘佛传,即释迦牟尼成道以后说法度化众生的故事,券顶两侧是菱格本生,券顶中脊是天相图,后室基本是与涅槃相关的内容。在相关记录中,克孜尔的“刈草人的布施”处于因缘佛传当中,这一点似乎有些问题:首先从佛经上看,这一情节是在释迦牟尼成道之前发生的故事,而所谓因缘佛传与说法图是在佛陀成道以后的事迹。

克孜尔 80 窟主室侧壁据说为“刈草人奉献”的画面中,笔者曾做过仔细观察,认为这些形状有些怪异的箜篌在画面上虽然看不到琴弦,但弹奏的手形很能说明它乐器的属性。

四、余论

在释迦牟尼逝世后的 100 年至 500 年间,约在公元前 4 世纪至公元 2 世纪,印度佛教分裂出许多教团派系,称为部派佛教[29]。部派佛教时期的各部派律藏,如《摩诃僧祇律》、《五分律》、《四分律》等,产生了简单片断的佛陀传记的神话故事,主要记载了佛陀的教化活动;早期经藏,记载释迦牟尼家世和出家经过的,有《长阿含经》中的《大本经》等;记载初转法轮时情形的,有《杂阿含经》中的《转法轮经》等;记载教化活动的还有阿含经中的诸小经;记载释迦牟尼晚年生活的有《长阿含经》、《般泥洹经》以及《根本说一切有部毗奈耶杂事》等。

此后,还是在部派时期,由经、律藏简单片断的故事,逐渐发展成为比较系统的佛陀传记故事。如《修行本起经》《瑞应本起经》、《过去现在因果经》、《佛本行集经》、《普曜经》等。它们的特点是把原来散见于经藏和律藏中的资料连贯起来,使一事与他事前后衔接,缀成佛陀的传记。但在内容上完全是渲染和神化佛陀,使佛陀成为一个理想化的崇仰对象。但这些经典还不是完整的佛传。最长的也只记述了释迦牟尼成道后最初几年的活动。

部派佛教时期,佛传故事图像中还没有出现佛陀本人的形象,只是采用印度传统的民间崇拜物,如

---

[27] 文中“转写略”是译者所略。

[28] 再进一步,参阅经文,指出刈草人为帝释天因陀罗化身的经文有:

汉译《佛本行集经》卷二十六:是时帝释天化作人,即便刈草,以奉菩萨。其草净妙,菩萨即取彼草一把,手自执持……

巴利语《神通游戏》描写太子放弃苦行,恢复进食后,身上的 32 大人相和 80 种好又清晰可见。他在尼连禅河边度过一天。日落后,在河里沐浴。然后,他前往菩提树。途中,向一位刈草人讨了一些拘舍草。他把拘舍草铺在菩提树下,向右绕行七圈,盘腿坐在拘舍草上,面朝东方,发誓道:“坐在这里,我的身体可以枯萎,我的皮肉骨骼可以毁坏,只要我还未获得万劫难遇的菩提,我决不起座。”

汉译《普曜经》卷五:有一人名曰吉祥,刈生青草,柔软滑泽……适施草座,地则大动……诸天化作八万四千佛树师子之座。

当然,汉译《佛本行集经》是隋时天竺僧人阇那崛多的译本。显然克孜尔石窟壁画不可能依据此译本,而且,克孜尔的佛传壁画也不大可能会依据汉译佛经,比较可能利用的经文应该是当地语言或文字的佛经。

[29] 参见吕澄.印度佛学源流略讲·部派佛学//吕澄佛学论著选集卷四.济南:齐鲁书社,1991:1936

窣堵波(塔)、圣树、轮子、莲花、宝座、华盖等,作为标志来暗示佛陀的存在。公元前2世纪中叶的巴尔胡特塔栏楯、公元前1世纪初的桑奇大塔栏楯,上面都有佛陀本生和传记的雕刻片断。后来阿玛拉瓦提大塔浮雕饰板,也有类似的本生和佛传雕刻。通常用象征手法表现佛陀一生的大事,如用莲花表示佛的"诞生",用菩提树暗示佛的"觉悟成道",用法轮表示佛的"初次说法",用窣堵波象征佛的"涅槃"。

公元1世纪,贵霜国王迦腻色伽首次将佛陀的形象铸造在金币上,并铸有"BOBBO"(佛陀)字样。这时西北印度的犍陀罗地区,开始创作佛像雕刻作品,以及象征物与佛像相结合的佛传艺术。犍陀罗的佛传故事数目从各个遗址出土的不同情节的佛传浮雕加起来约有70多个场景。形象而完整地表现了佛陀的一生。

随着大乘佛教兴起,佛陀被全面神化。马鸣菩萨的《佛所行赞》就是这一时期在贵霜国王迦腻色伽Ⅱ世时期撰写的文学作品,他根据传说和资料,描绘了佛陀一生的经历,成为最早的一部完整佛传。接着,各种神化佛陀传记的经典层出不穷地创作出来。说出世部的《大事记》,也是一部独立完整的佛陀传记。这种带有文学色彩的佛陀传记故事,还有巴利文《彼岸趣品》、梵文《方广大庄严经》、汉译《太子瑞应本起经》、《过去现在因果经》等。在这些佛陀传记的经典中,加进了许多传说故事,远离了释迦的本来历史面目,使他变成佛教徒们需要的神。还有《付法藏因缘传》、《根本说一切有部[30]毗奈耶杂事》等记述绘画佛传图像的缘起和内容的佛经。如前文佛诞组图一节中曾引用过的《付法藏因缘传》,叙述了阿阇世王行雨大臣手持图画的情形。那幅图画就是佛诞组图。而克孜尔壁画中阿阇世王行雨大臣手中所执图画的内容,与《付法藏因缘传》中描述的情形并不相符。

自东汉末年至宋代,汉译佛教经典中涉及佛传的典籍数量较多,其中主要译著有:

东汉　竺大力、康孟详《修行本起经》(上下卷)
　　(异译 吴 支谦《太子瑞应本起经》)
　　(异译 刘宋 求那跋陀罗译《过去现在因果经》)
东汉　昙果、康孟详《中本起经》
西晋　竺法护　《普曜经》
　　(异译 唐 地婆诃罗《方广大庄严经》)
西晋　聂道真译　《异出菩萨本起经》
东晋　迦留陀伽　《十二游经》
姚秦　鸠摩罗什　《大庄严论经》
北凉　昙无谶　《佛所行赞》
　　(异译 刘宋 宝云《佛所行经》)
刘宋　释宝云译　《佛本行集经》
萧梁　僧祐撰　《释迦谱》
隋　阇那崛多　《佛本行集经》
唐　并义净　《根本说一切有部毗奈耶破僧事》

---

[30] 根本说一切有部从上座部分出。在此后半个世纪内,又有犊子、法上、密林山等部从此部分出,所以也称根本说一切有部。除论藏部分略如上述外,经藏有《杂阿含经》和《中阿含经》,律藏则有《十诵律》、《根本说一切有部毗奈耶》等28种。

宋　法贤　《佛说众许摩诃帝经》

有些奇怪的是，北朝时期没有佛传类经本译出。而北魏时期的云冈石窟中不仅有佛传题材，而且其中部分遗迹在风格、技法上与犍陀罗更相似。

如前所述，有关佛陀传记的经典有多部，按照汉译先后可以排出一个大致的顺序，但这仅说明这些经典传入汉地的大致时序，并不说明经典本身产生的顺序。并且有的经典是不同时代的一经多译，如东汉竺大力所译《修行本起经》，还有吴支谦异译本《太子瑞应本起经》、刘宋求那跋陀罗异译本《过去现在因果经》，研究认为三部经典出于同一个源文本。

不同佛经讲述佛传故事的角度不尽相同，同样题材有不同讲法。就是说，同样的佛传故事在各地区或各时代所流传的经本中内容有所出入。这种现象的产生恐怕与传译过程中的操作方式、传译宗旨等不同因素相关。结果造成同样的故事题材在各地区或各时代遗留的佛传造像中内容、形式，以及表现手法和角度上有所出入。进一步说，找出这些图像的差异和变化规律，研究这些变化所反映出的社会历史原因，其中的变化对于佛传本身功能探讨应该有些帮助。

佛传的文字描述和图像表现主要以其雅俗共赏的外表俘获信众，以其微小变化的内容反映佛教历史上不同部派、宗派流行的风向。前者是它基本的宗教功能，而后者是研究它的原因之一。

由以上图像对比分析看来，佛传图像在犍陀罗与克孜尔之间，有以下几个问题值得注意：

1. 由于地域和自然环境的差异，表现形式不同：克孜尔没有很好的雕刻用石料，佛传以壁画为叙述形式。

2. 由于文化历史背景的不同，在借鉴形式的同时，融进本地域的文化特色。如由于克孜尔位于古龟兹的地理环境，四大文明的交汇地，汉地文化同样对其发生影响：从释迦诞生组图中的帝释天跪姿接取初生释迦太子，可见其受汉地君臣思想影响。

3. 每一幅壁画或浮雕，虽然题材相同，由于出自不同经本，表现重点亦不相同；从二龙灌浴到九龙灌浴，数字的变化，可能与汉地文化中数术文化相关。

4. 研究两地佛传图像所参照的经典不能统一。而关于佛传的经典有多部，汉译经典时代较早，常常作为研究的依据。

5. 犍陀罗的佛教遗迹起始与终了时间相对比较明确，从公元前 58—前 86 年始，公元 460 年止[31]；克孜尔佛教遗迹延续时段较长，但是相比较的图像尽可能使用年代比较接近的东西。

从以上分析即可肯定犍陀罗与克孜尔有着必然联系。自然条件、社会条件等原因[32]，犍陀罗与克孜尔发生了两种不同的主要艺术形式，但两种形式同样是特定时期佛教艺术的典范，其宗教性与艺术性都堪称那个时代的代表。

原刊《民族艺术》2005 年第 3 期

㉛ 根据因戈尔特《巴基斯坦的犍陀罗艺术》(李铁译)犍陀罗历史年表，犍陀罗艺术始于迦腻色伽王朝一世，约公元前 58 年到前 86 年间；止于公元 460—520 年间厌哒入侵，约公元 460 年后，犍陀罗国灭亡。

㉜ 历史上曾经一度繁荣的罽宾道，是犍陀罗对克孜尔佛传艺术影响的客观条件。参见马雍.巴基斯坦北部所见"大魏"使者的岩刻题记//西域史地文物丛考.北京：文物出版社，1990：129-137；李崇峰在"龙门石窟研究院建院 50 周年暨 2004 龙门石窟国际学术研讨会"发表论文《西行求法与罽宾道》(待刊)。

清初书法家郑簠的访碑活动

薛龙春

明万历(1573—1619年)间《曹全碑》的出土,吸引了明末清初书法家王铎(1593—1652年)、傅山、郑簠(1622—1693年)、陈恭尹(1631—1700年)、朱彝尊等人,将其作为临摹的范本。梁章钜(1775—1849年)跋《朱竹垞临曹全碑册》云:

汉隶在前明几成绝学,至竹垞而力思复古,而曲阜、任城诸刻始盛行于时。《曹全碑》以晚出完好,故刻意模仿。同时如程穆倩、林吉人、顾云美、郑谷口辈自命为能书八分者,皆先生为之提唱也。①

一方面,人们逐渐认识到隶书必须向汉碑学习,才能与元明植根刻帖隶书的面貌拉开差距,另一方面,清初学者的访碑活动又启发了书法家们开阔视野的途径。出于多见汉碑、学习完好的汉碑的目的,一些书法家也加入到金石学家访求汉碑的队伍之中,郑簠就是其中最具代表性的人物。

郑簠,字汝器,号谷口、谷口农、谷口惰农、谷口农民、谷口老农等,人称谷口先生②。生于明天启二年壬戌(1622年)③,卒于清康熙三十二年癸酉(1693年)④。原籍福建莆田,明洪武年间(1368—1398年),祖父辈迁徙至金陵(今江苏南京)⑤。郑簠兄弟七人中排行最末。除了郑簠,诸兄名皆不著⑥。

---

① 梁章钜.退庵所藏金石书画跋尾:中国书画全书(第9册).上海:上海书画出版社,2000:1056

② 靳治荆.思旧录:《丛书集成续编》史部第28册。影昭代丛书本。上海:上海书店,2000:"簠字汝器……自号谷口农。故无论识与不识,皆知白下有谷口先生者。"页643。据《一件标志郑簠书法走向成熟的作品:郑簠法书真迹六种》所附图版,郑簠还自署书癖老人、良常山人等。见:书画艺术,2004(4):49-51

③ 张在辛《隶法琐言》:"余之诣郑谷口先生也,在康熙辛未,先生已七十矣。"(民国)震钧辑.国朝书人辑略:《续修四库全书》第1089册.影清光绪三十四年刻本.上海:上海古籍出版社,1995:94。逆推郑簠当生于天启二年。

④ 《思旧录》:"会壬申秋,余别入关,越岁传凶问。"(靳治荆.思旧录:《丛书集成续编》史部第28册.影昭代丛书本.上海:上海书店,2000:644)可知郑簠当卒于康熙癸酉年。叶舟《广印人传》称郑簠卒于康熙甲戌(1694年),误。

⑤ 《思旧录》:"(郑簠)本贯莆田,世居江宁。"(靳治荆.思旧录:《丛书集成续编》史部第28册.影昭代丛书本.上海:上海书店,2000:643)陈作霖纂述《金陵通传》(清光绪甲辰瑞华馆刊印本),卷十七《吴郑严周张周谢传第八十二》(第13a页):"郑道先(先一作光)字韬菴,宋监门侠之后也。明洪武时,自闽迁金陵,遂为上元人。"

⑥ 陈作霖《金陵通传》卷十七,《吴郑严周张周谢传第八十二》(第14b页):"之彦子七。笏字謩臣,篆字颉书,笈字笥史,筹字孺房,皆名诸生。笏幕游公卿间,尤喜谈经世之学,节以百总从唐王,死海上,符居金陵,奉一拂祠祀。簠字汝器,号谷口,亦能医。"

郑簠青年时正值明清鼎革，他未曾出仕，而是秉承父祖之业，以行医为隐。他的医术在当地相当出名，直到晚年仍日“以医道应酬”[7]。有一段时间他甚至因为疾者盈门而打算逃其医名，李渔(1610—1680年)为此专门作诗讽劝[8]。于行医之外，郑簠尤工隶书，得到名重一时的大学者朱彝尊、阎若璩(1636—1704年)等人的交口称赞。朱彝尊将他的隶书视为本朝第一[9]，阎若璩则干脆称他为书坛“圣人”，与顾炎武、黄宗羲(1610—1695年)等大儒并而列之。在给戴唐器的一封信中，阎若璩说：

(本朝)十二圣人者，钱牧斋、冯定远、黄南雷、吕晚村、魏叔子、汪苕文、朱锡鬯、顾梁汾、顾宁人、杜于皇、程子上、郑汝器，更增喻嘉言、黄龙士，凡十四人，谓之圣人。[10]

一位在世的隶书书法家被学者尊奉为“圣人”，这在书法史上是十分罕见的现象。

郑簠的隶书受到如此的尊崇，与他广习两汉碑刻有莫大的关系。而广习的前提自然与他的广求分不开。康熙丙辰(1676年)之秋，郑簠北游山东、北京等地，手拓并购求汉碑，这是他一生最重要的一次出行。是年仲秋时节他在去北京的途中道经山东曲阜，游览孔庙，“摩挲汉碣，手拓数种”，并临写汉碑赠送给盛斯社先生；10月朔日作客北京，在馆舍临摹《曹全碑》，并为天石先生临汉碑立轴，所临汉碑或即刚刚拓自山东[11]。秋末时他访问了大收藏家孙承泽(1592—1676年)之子孙樗(茂叔)兄弟，这一年孙承泽刚刚去世。孙氏兄弟将家藏碑拓供他“把玩”[12]，观摩之余，他还临摹了孙氏收藏的北宋以前的《周穆王坛山石刻》拓本[13]。

关于郑簠北游访碑，他的友人有较多记载。柳焴(1620—1689年以后)《赠郑八簠过阙里约书尼山碑》云：

……秣陵郑处士，笃行称有道。力学治养生，工书纵襟抱。寤寐《岣嵝》遗，寝食《石鼓》奥。驱车五岳游，金石恣蒐讨。探奇穷洞壑，披榛蒙虎豹。经行入仙源(古县名，即曲阜地)，高邱寻少昊。匍匐向孔林，古碣没幽蓧。烂石蟉星文，紫蕤沉鸟爪……[14]

诗无年月，当作于是时。郑簠在曲阜攀萝扪葛，探奇寻幽，搜讨金石遗文，可谓不辞辛劳。但他并不

---

⑦《隶法琐言》，第94页。

⑧ 李渔《赠郑汝器》小引云：“汝器文人也，能诗工书，且笃友谊，以岐黄术噪名于世，疾者盈门，车无停轨，自以为苦，欲逃其名而不得，故作是诗以勉之。”《笠翁一家言全集》，《笠翁诗集》(清世德堂刻本)，卷6，第19a–19b页。

⑨ 朱彝尊，《赠郑簠》有云：“迩来孟津数王铎，流传恨少无人披。太原傅山最奇崛，鱼颃鹰跱势不羁。临清周之恒，委曲也得宜。勾吴顾苓粤谭汉，暨歙程邃名相持，未若簠也下笔兼经奇。”朱彝尊列数清初隶书家，认为只有郑簠兼有典正与奇特，非他人可及。《曝书亭集》(清康熙五十年刻本)，卷10，第2b–3b页。

⑩ 阎若璩，《与戴唐器》，《潜邱劄记》(清刻本)，卷5，第93b页。在另一封给戴氏的信中，阎若璩又说：“尝谓《本草》解药性不尽，韵书解字义不尽。当寻名手如郑汝器八分、赵秋谷(名执信，1613—1682年)行书写之，若杜首昌(1628年—？)、宋曹(1620—1701年)，恶赖极矣。”《又(与戴唐器)》，《潜邱劄记》(清刻本)，卷5，第45b页。很显然，阎对郑氏的推许，是因为他的八分书，而不是其他方面的成就。

⑪《澄怀堂书画目录》(清刻本)，卷6著录。

⑫ 孙承泽是清初重要的碑刻收藏家，《金石录补》卷27《札记》(第9133页)：“宛平孙北海先生，名承泽，官吏部侍郎。家在京师前门之东，藏金石文数十函，题曰‘墨缘重轮’。手字标题，印‘砚山斋图书记’。客至，焚香展玩，言不及尘事。”他的碑刻拓本椎搨时间都比较早，因而备受重视，朱彝尊《金石文字跋尾》中的大量内容都是为孙承泽的收藏作跋。孙承泽的儿子孙樗为曹溶之婿，因此砚山斋所藏，多有归倦圃者。

⑬ 参见：柏巢.一件标志郑簠书法走向成熟的作品：郑簠法书真迹六种.书画艺术，2004(4)：51。《郑簠法书真迹六种》，私人藏。按，此文作者以“金台”为河北地名，误。金台即北京。又以退谷老人为郑簠别号，又误。退谷老人乃孙承泽别号。孙承泽在笔记中曾经谈到这件《周穆王坛山石刻》，孙承泽著.庚子销夏记：中国书画全书(第7册).上海：上海书画出版社，2000：776

像学者们那样在意文辞的完整以及这些文字的文献价值，而是希冀从片段隶书中，读到汉人的心灵之光。在山东，他曾亲至《礼器》碑下，摩挲椎搨[15]，即使是对那些短碑残垣也不放过，叶奕苞《金石录补》卷二十七《杂记》："郑谷口簠云：'山东城武县有汉张寿碑，已断，为俗令去思碑趺。予过碑下，见之，白诸县，起而树之署壁。'"[16]颜光敏跋郑簠《汉隶九种册子》亦云："己未岁余在里中见东汉诸碑剜苔剔藓，锋鐓毕出，较往昔遂大不同。人言此谷口郑子过阙里，坐卧其下，手自磨洗者也。因知先生好古竺志如此。"[17]仔细地剔出那些掩盖了刀锋的陈年苔藓，清洗尘封已久的碑石，然后才可以拓到最为接近书写真相的碑文，郑簠爱古之诚挚，椎搨之勤劬，与在秦地奔波的顾炎武如出一辙，尽管二人的出发点并不相侔[18]。在山东，他还和次年即去世的刘体仁(1612—1677年)相遇于任城舟中，并邀请刘过其寓馆，出所搨汉碑及阙里题名以赠，刘氏也因为这样的机会，得以尽观郑簠所临古碑。他在一段题跋中写道："此道荒榛久矣，士人略识字，便遂俗学，真能好古寻源者又徒托之辨证，所谓了然于心而不能了然于手者，不学之过也。"[19]对于郑簠既讨其本源(了然于心)又肆力临摹(了然于手)表示赞赏。

柳焴《赠郑八簠过阙里约书尼山碑》又云：

……阙里载抠衣，衍圣为展倒。慕君善汉隶，晋唐习皆扫。请书《尼山碑》，受命事非小。篆额丽奎章，鸿词俟丹诏。行间列九洛，撇画开四兆。披薤猎皇象，飘鸾出章草。峨峨建珉璃，巍巍揭云表。扬诃烦万灵，照临非二曜。君名诚附骥，长与天地老。[20]

可知郑簠此行还受到六十七代衍圣公孔毓圻(1657—1723年)之约请，书写《尼山碑》[21]。按，"尼山在县东南六十里，本名尼邱山，以避圣讳去一字，即颜母所祷也。山五峰连峙，名五老峰。书院在中峰之麓下，有坤灵洞。北为中和壑，其流为智源溪，溪即沂水之源。宋仁宗皇祐二年以尼山为孔子诞生之地，封山神为毓圣侯。"[22]又《阙里文献考》卷十三《林庙》尼山书院条："国朝康熙十三年，六十七代衍圣公又加修饰，易围墙以砖石。"[23]郑簠康熙十五年秋天经过山东，正好为重修的尼山书院书写碑刻。此次山东之行，他还见到了篆刻家张贞，为作隶书轴[24]。

---

⑭ 王豫辑.江苏诗徵(清道光元年焦山诗徵阁刻本)，第27册，卷116，第11a页。柳堉，字公幹，号愚谷，江宁人。家居长干，门巷清绝，诗画皆臻佳妙。据汪世清考证，柳生于1620年，1689年70岁时先著、戴本孝等皆有和诗，他至少活到1689年以后。汪世清.艺苑疑年丛谈.北京：紫禁城出版社，2002：181

⑮ 郑簠《礼器碑》跋："曩□燕都，道经邹鲁之墟，亲至碑下。"杨晋轼.郑簠及郑簠摹汉碑四种墨迹.书谱，1988(5)：30

⑯ 《金石录补》，第9141页。

⑰ 李放.皇清书史(影辽海丛书本，《丛书集成续编》史部第38册)，卷29，第274页。

⑱ 《金石文字记》第9191页。顾炎武自序有云："比二十年间周游天下，所至名山巨镇，祠庙伽蓝之迹，无不寻求，登危峰，探窈壑，扪落石，履荒榛，伐颓垣，畚朽壤，其可读者必手自抄录，得一文为前人所未见者，辄喜而不寐。"

⑲ 刘体仁，跋郑簠《临曹全礼器合册》，北京故宫博物院藏。

⑳ 王豫辑.《江苏诗徵》(清道光元年焦山诗徵阁刻本)，第27册，卷116，第11a页。

㉑ 胡艺，《郑簠年谱》，将此诗系在1675(乙卯)条下，云："此顷将游阙里，柳焴以诗约书尼山碑。"作者以为乃柳焴邀约郑簠书写《尼山碑》，诚未明诗义而致误。书法研究，1990(2)：116

㉒ 孔继汾述，《城邑山川》，《阙里文献考》，收入《孔子文化大全》(济南：山东友谊书社，1989)

㉓ 孔子文化大全.济南：山东友谊书社，1989：238。又宋际，宋庆长，《山川志》："尼山在县东南六十里，即颜母所祷处也。其东有颜母山，其西有昌平山，山脉皆自泰山来，其众山连络环拱，不可胜数。"见：阙里广志：《四库全书存目丛书》史部第80册.影清康熙十三年刻本.卷五：298

㉔ 张贞，字起元，杞园为其号。山东安邱人，康熙间官翰林院待诏。他曾于康熙间数次南下扬州、南京、苏州等地游历。《宋元明清书画家年表》康熙十五年丙辰(1676年)下系谷口《为张杞园作隶书轴》。张贞的儿子张在辛在郑簠晚年时曾到南京向他请教书法。

朱彝尊《曝书亭集》卷十有《赠郑簠》一诗，作于郑簠北游结束南归之时，这是他们俩第一次见面，此前已经神交20载。郑簠向朱彝尊介绍了他在山东一带的摹拓活动，朱氏一定也观摩了郑簠行囊满载的收获，诗中写道："任城学官阙里庙，罗列不少汉人碑。簠也幽寻遍摹搨，羲娥星宿摭无遗。"㉕

十多年后的康熙己巳(1689年)，孔尚任(1648—1718年)从扬州任上来到南京，拜访他早已心仪的隶书家郑簠，写下了《郑谷口隶书歌》，尽述郑簠北行访碑的艰辛与细致。歌云：

鲁中汉碑存十一，任城有三阙里七。郑固墓铭峙东平，苔蚀榛荒亦未失。汉碑结癖谷口翁，渡江搜访辨真实。碑亭凉雨取枕眠，抉神剔髓叹唧唧。惝恍拱揖汉代贤，梦中传授点画毕。蝉翼响搨携满囊，晓风吹须策驴疾。归来检付高手工，蜜香侧里装成帙。碑额碑侧碑阴完，《集古录》中无缺逸。文檀为函玉为笺，琳琅金薤照晴日。㉖

无论是劳顿还是收获，在见到孔尚任这位小他26岁的后生时，郑簠悉数捧出，娓娓道来，足见山东之行在郑簠一生中的重要与难忘。孔氏以为，郑簠拓碑之多，已过欧阳《集古录》，而且碑阳、碑阴、碑侧都很完整。从北京回到南京以后，郑簠还将这些碑拓精丽装潢，洵可谓"汉碑结癖"㉗。

此次北游不仅大大开阔了郑簠的视野，丰富了他的收藏，而且快速传播了他的隶书名声，施闰章(1618—1683年)《愚山全集》卷二十二《酒间赠郑谷口》云："八分健手天下知，片纸尺璧传京师。诸王列第遍题楔，五岳名蓝半写碑。"㉘很显然，郑簠能经常得到邀约，为王宫题匾，为名山写碑，与因北游访碑而迅速提升的知名度有很大的关系。

叶奕苞《金石录补》称郑簠"好金石文字，东岱、西华、孔庙诸碑，皆策蹇身至其下，手自摹拓。"㉙曹溶《留别郑汝器》亦称郑氏"远游曾剔秦人碣"㉚。许士佐《题郑谷口隶书》同样谈到郑氏"探碑阙里渡河陇，洗剔无分炎与腊"㉛。可知山东之外，他还到过陕西，寻访秦地碑版。遗憾的是，郑氏何时前往陕西(或许就是北京之行中曾转道三秦？)以及在陕西活动的直接资料，我们未能获见。

除了这次重要的远途访求活动之外，郑簠在江南地区也时常与友朋搜求古代碑刻，并乐此不疲㉜。叶奕苞《金石录补》卷二《汉牛迹山茅君碑》：

右碑在江宁府牛迹山，西汉永光五年立。友人郑簠谷口报予云：顺治初年尝有搨本，残缺存数字。黄冠拒人搜索，瘗之败垣下。先贤陈芹洪崖诗有"绝巘金牛迹，元宫玉版书。"谓此碑也。谷口……许觅此碑见惠，姑俟之。㉝

郑簠曾见过《汉茅君碑》的顺治拓本，于是在江宁牛迹山寻觅，并承诺如果找到了这块碑刻，会手拓

㉕《曝书亭集》，卷十，第2b-3b页。

㉖ 孔尚任.孔尚任诗文集.汪蔚林编.北京：中华书局，1962：156

㉗ 谷口印章还曾使用过"癖汉"，见：柏巢.一件标志郑簠书法走向成熟的作品：郑簠法书真迹六种.书面艺术，2004：49-51。作者将印章释为"痴汉"，误。

㉘ 施闰章，《愚山全集》(清乾隆刻本)，第11册，第9b页。

㉙《金石录补》，卷二，第8995页。

㉚ 曹溶，《静惕堂诗集》(清雍正三年刻本)，卷36，第9a页。

㉛ 许士佐，《野耕集》，汪世清先生手抄，白谦慎献身提供。许士佐是黄生(1622年—？)的学生，生平不详。

㉜ 郑簠对于江南汉碑了如指掌，《天发碑释后跋》有云："两汉碑版东南绝少，南省惟牛迹山永光五年《磨石碑》，溧水学宫光和四年《校官碑》，阳羡离墨山天玺元年《天纪碑》，留此数碑以待博雅君子，自有定评，略存古学一线耳。"(清)吴骞，《国山碑考》(清乾隆刻本)，第19b页。

㉝《金石录补》，第8995页。

一份赠送给同样有金石之好的叶奕苞。

江宁尊经阁的《天发神谶碑》，曾在南京掀起一股寻访与研究的热潮，朱彝尊、周在浚、王概（1645—约1710）、王蓍、郑簠等都参与其事。朱彝尊在给周在浚《天发神谶碑考》作的序文中说：

祥符周雪客侨居江宁之汝南湾，去黉宫甚迩。岁在戊午（1678年）三月，偕余诣尊经阁下，观吴时《天发神谶碑》。石三段，文字艰晦不可读。逾三年（1681年），予以典省试再至江宁，雪客语予合三段之石，审其断处连贯读之，文义既从，字亦可以意辨。乃先列其文，援据载记，作《天发神谶碑文考》一卷。[34]

在1678年与朱彝尊一同探访《天发神谶碑》之后，周在浚对这块不可卒读的三段碑进行了文字上的考证。此后，王蓍又作《天发神谶碑文考附录》。《附录》中说："朱竹垞太史典南闱试，事毕与周雪客讨论此碑。予出借搨参考，郑谷口亦出所摹书定政之。思维旧文，又补三十一字，仍有偏旁字脚不可会意者数字。"[35]显然，郑簠曾访得碑拓，并加模仿[36]。他的摹本还是学者们正定《天发神谶碑》文字的依据。

乘着康熙辛酉（1681年）典江南秋试的机会，朱彝尊得暇与郑簠等人一同寻访南京近郊摄山的《明徵君碑》与《萧秀碑》。《金石文字跋尾》卷四《跋唐明徵君碑》："岁在辛酉十月，予与金陵郑簠、常熟王翚（1632—1717）、嘉兴周筠、平湖曹彦枢暨予弟彝玠同游是山，留信宿，各一通以归。"[37]《曝书亭集》卷七十二《布衣周君墓表》说得更为详细："岁在辛酉，予典江南秋试，榜既发……游摄山，道见石辟邪立草中，穹碑二丈余，将仆，人不敢近。君骑驴径诣其下读之，知是刘孝绰所制《梁安成康王秀碑》也。是日投山寺，客皆倦，君登绝顶赋诗，于是上元郑簠以分书题名于壁，常熟王翚为绘作图。"[38]周筠赋诗、郑簠题壁，都入王翚画中。碑拓收藏堪称雅玩，文人结群访碑则是不折不扣的雅集了。

除了亲历访碑，购买也是郑簠扩大碑拓收藏的重要手段。施闰章《酒间赠郑谷口》就有"兴耽古物宁论价"之句[39]。叶奕苞《金石录补》卷六《汉王稚子阙画像》："余见嘉兴曹侍郎所藏此二阙铭字，今归白下郑谷口矣。阙至今犹在成都，惜无有椎拓之者。"[40]曹溶曾经收藏的《汉王稚子阙画像》后来成为郑簠的囊中之物，有可能郑簠是在曹溶殁后购进了其部分收藏。有时，郑簠也用自己的书法交换朋友手中的碑刻拓本。王弘撰《寄郑谷口》：

曩在白门，从李董自处得承教绪，独以未获从容游宴，挹汪汪千顷之度为怅耳。嗣是每睹墨翰，分法直逼汉人，私拟为近代第一手。太原傅青主、敝乡郭胤伯两先生差堪伯仲，王孟津所不逮也。弟有所求者望即挥赐为感。顾亭林先生云，索古碑刻，今以案头所有《豆卢恩》、《冯刺史》二幅附寄。当涂令系弟至戚，凡有尊札于彼寄之，至易也。亭林嘱致意。待嵩山碑搨到，当有尚札耳。[41]

在这封信中，山西学者王弘撰不仅对短暂接触过的郑簠大加赞赏，认为他的隶书是近代第一高手。

㉞ 周在浚撰，附录王蓍撰，续考汪照撰.天发神谶碑考一卷附录一卷续考一卷：《四库全书存目丛书》史部第278册.影1926年东方学会排印本.562。

㉟ 同注释34：568-569。又，梅文鼎，《梁崇此印谱跋》亦云："金陵孙吴纪功碑断而为三千五百年人不能句读，吾友周雪客、郑汝器搨而合之，三段皆相属，有文理，遂成完碑。"《绩学堂文钞》（清乾隆梅毂成刻本，《四库全书存目丛书》集部第263册），卷五，第424页。

㊱ 郑簠《天发碑释后跋》，不仅着意于碑刻的释文，对于其书法特色亦有深入的研究。《国山碑考》，第19b页。

㊲ 《金石文字跋尾》，第18701页。

㊳ 《曝书亭集》，卷七十二，第11b页。

㊴ 《愚山全集》第11册，诗卷22，第10a页。

㊵ 《金石录补》，第9018页。

㊶ 王弘撰.砥斋集：《续修四库全书》第1404册.影清康熙十四年刻本.490，卷八下

一番赞誉之后，王氏谈到郑簠曾托北上的顾炎武向王弘撰索求北地古碑刻拓本。王一边给他寄来了《豆卢恩》、《冯刺史》拓本，一边又向他索求书翰。在信的最后，王弘撰还说，等到获得嵩山的碑刻拓本，他会再寄给郑簠。显然，王弘撰是在用拓片来交换郑簠的书法，当然，这是郑簠十分乐意的。

王弘撰多次来到南方，并在南京居住过，他经常携带秦地碑拓与南方学者交流。叶奕苞《金石录补》卷五《汉残碑十三字》：

辛酉之冬，白下郑谷口寄余札云："故人王山史从华阴来，箧中有东汉残碑十三字，高妙醇朴，书体酷似酸枣令，它碑不及也。吉光片羽，幸入补录，特摹寄上。"适山史游吾郡，携此札访之。出搨本相校，不失毫发。谷口殆得汉隶之神者耶。[42]

王弘撰拜访郑簠和叶奕苞，都带上了《东汉残碑》。叶奕苞看到拓片，马上补入《金石录补》，而郑簠则马上心追手摹，居然"不失毫发"。

郑簠无疑是清初最为重要的完全出于书法目的之访碑者与碑刻拓片收藏者。访碑活动不仅使得他有机会多见碑刻(增加对碑刻文字的感性认识)，而且可以精心而从容地摹拓(这在一定程度上保证了拓本的精良)。在大量的比较鉴别与心追手摹的基础上，郑簠形成了独特的关于汉碑书法的艺术观念。

原刊《文献》2006年第4期

---

[42]《金石录补》，第9014页。

经学与阮元书学思想的渊源

金　丹

要研究清代书法史离不开扬州，要研究清代碑学，离不开扬州人阮元。

阮元(1764—1849年)，初字梁伯、后字伯元，号云台(一作芸台)，又号雷塘庵主、揅经老人等。江苏扬州人，随祖改籍仪征。乾隆五十四年(1789年)进士，身历乾隆、嘉庆、道光三朝，官至浙江、河南、江西巡抚，湖广、两广、云贵总督，兵部、礼部、户部、工部侍郎，体仁阁大学士，太子太保，致仕归田后又晋加太傅衔，卒谥文达。

阮元毕生致力经学，于史学、历算、天文、地理、金石、书画诸方面也有不同造诣，最为卓著的便是经学成就。

一、乾嘉学派话语的介入

清代经学的中兴，从学术上看，由于明末王学末流的空疏和妄诞，走向“束书不观、游谈无垠”的极端，加上清初科举以八股文取仕，人们对这种学术风气产生反感和厌倦，顾炎武曾有“八股之害，甚于焚书”的感喟。从政治上看，文字狱的兴起，使得人们不敢多发议论，唯恐遭来灾祸，便纷纷埋头于故纸堆，一度在学术领域呈现出“家谈许郑，人说贾马”(指许慎、郑玄、贾逵、马融)的局面，于是经学成为清代学术的主体，而清代经学又以乾嘉学派为中坚，阮元则是乾嘉学派的最后重镇，扮演着乾嘉学派总结者的角色。

所谓经学，是指训释或阐述儒家经典的学术。其渊源可追溯到先秦时代的子夏和荀子，至两汉为黄金时代，后历经唐、宋、元、明逐渐衰微，直至清初方为复兴。清初的经学，当以顾炎武、阎若璩、胡渭为启蒙时期的代表人物，他们反对王学，提出“经学即理学”的主张，有“致用”和“经世”的思想。到乾隆、嘉庆朝成为全盛时期，因此称为乾嘉学派。乾嘉学派的发展可分为三个阶段，分别以吴派、皖派、扬派为标志。一是以惠栋为代表的吴派为汉学的确立阶段，二是以戴震为代表的皖派为汉学的发展阶段，阮元崇尚皖派，他们为经学而治经学，并由此衍及小学、音韵、史学、天算、水地、典章制度、金石、校勘、辑佚等。

三是以阮元为代表的扬州学派为汉学的终结阶段，从《清代朴学大师列传》中列举的清初顾炎武到清末370多位学者中，扬州学者所占比例较大，加上久寓扬州的学者，竟占有清一代经学家的十分之一以上，乾嘉时代的扬州学者在皖派的基础上，结合吴派之长，发展成扬州学派。扬州学派研究学者张舜徽认为："余曾考论清代学术，以为吴学最专，皖学最精，扬州之学最通。无吴、皖之专精，则清学不能盛，无扬州之通学，则清学不能大。"而阮元则是扬州学派中的杰出代表。

阮元在经学上具有卓越的成就，他所编纂的《皇清经解》，长达1 400余卷，可谓是清代经学研究的总结。他所著《十三经注疏校勘记》243卷，对《十三经注疏》的讹谬进行详校，这些都被当时的治经者奉为金科玉律。另外他还著有《考工记车制图解》、《曾子十篇注释》、《经籍纂诂》等，在经学界也产生很大影响。阮元曾创立"诂经精舍"和"学海堂"，培养大量经学人才，一时成为统领风骚的人物，出于学海堂的后生梁启超谓："嘉庆间，毕沅、阮元之流本以经师致身通显，任封疆，有力养士，所至提倡，隐然兹学之护法神也。"[①]阮元不仅对清代经学起到了总结作用，而且积极探索治经的新途径，并有很多创造性的研究。

阮元书学思想的形成与其经学研究不可分割，他的南北书派论的提出，既不是偶然的，也不是无根无蒂的。一提及阮元南北书派的渊源问题，书法界一般认为这是受董其昌山水画南北宗的启发，冯班曾有"画有南北，书亦有南北"这句话[②]，甚至还能找出宋代赵孟坚有关南北派的片言只语，我们承认这些都是重要因素，但人们却忽视了视经学为生命的阮元，影响他的首当其冲应是经学，然后才能谈到其他方面。我们在考察经学的发展时，发现经学也分南北两派，东晋偏安之后，政治上成了南北对峙之局，经学便有了"南学"与"北学"之分。《北史·儒林》云：

大抵南北所为章句，好尚互有不同。江左，《周易》则王辅嗣，《尚书》则孔安国，《左传》则杜元凯；河洛，《左传》则服子慎，《尚书》、《周易》则郑康成，《诗》则并主于毛公，《礼》则同尊于郑氏。

又云：

南人简约，得其英华；北学深芜，穷其枝叶。[③]

阮元自然对经学界的南北两派了如指掌，由此促使他对书法史也作南北分派的设想是顺理成章的事。阮元在《南北书派论》中的"南派乃江左风流，疏放妍妙……北派则是中原古法，拘谨拙陋"与其如出一辙。

阮元将书法分为南北，其源本出于经学，然而这一根源似乎没有引起书法界的注意，他在《南北书派论》中说得非常明白：

南、北朝经学，本有质实轻浮之别，南、北朝史家亦每以夷虏互相诟詈，书派攸分何独不然？[④]

由此可见，经学对阮元书学思想的影响是不容忽视的，他的南北书派观也确是受经学的启示。

乾嘉学派的治学方法对阮元的书学研究有一种长期而潜在的影响。乾嘉学派的学风重实证、轻议论，不尚空谈，提倡实事求是，故有"朴学"之称。阮元继承了吴、皖两派学风之长，又为扬州学派的代表人物，他遵循汉学家学术宗旨和治学途径，由文字、音韵、训诂等基本手段入手，广泛搜集证据，实事求

---

① 梁启超.清代学术概论.上海：上海古籍出版社，1998：66-71

② 冯班.钝吟书要//历代书法论文选：下册.上海：上海书画出版社，1979：552

③ 北史：卷八十一列传第六十九《儒林》上.北京：中华书局，1974：2709

④ 阮元《南北书派论》、《北碑南帖论》，见《揅经室三集》卷一。

是地推明古训，对经义原解、圣人之道作阐释，力求恢复古典经学的本来面目。他认为："士人读书当从经学始，经学当从注疏始。空疏之士、高明之士徒读注疏不终卷而思卧者，是不能潜心研索，终身不知有圣贤诸儒经传之学矣。"[5]同时他又不墨守成规，认为："儒者之于经，但求其是而已矣。是之所在，从注可，违注亦可，不必定如孔、贾义疏之例也。"这是阮元研究学问的可贵之处，也是扬州学派学者的通博之处。近人刘师培在《南北考证不同论》中说："仪征阮氏，友于王氏、任氏，复从淩氏廷堪、程氏瑶田问故，得其师说。阮氏之学，主于表微，偶得一义，初若创获。然持之有故，言之成理，贯纂群言，昭若发蒙，异于饾饤猥琐之学。"可见阮元是一个能兼收并蓄、敢于创新、不墨守前人旧说的学者，这在他的书学思想中也同样反映出来。

阮元在实事求是、推明古训的基础上，既尊古，又疑古，"怀疑"的学术研究在当时已成为一种风气，梁启超说："清学家既教人尊古，有教人善疑。"[6]阮元对于王羲之《兰亭序》曾表示过怀疑和否定，这与乾嘉经学的"疑古求真"精神完全合拍，加上他对校勘学的精通，对古籍真伪的辨正和版本优劣的考究，自然出于他的"职业"敏感。他碑学思想的萌生，本出于经学研究的需要，以新出土的金石碑版为经学服务，这是乾嘉学派治学的一个主要特征。阮元经学研究的手法渗入于书学研究，这是一个极其自然的交融，不管他是有意还是无意。

二、金石学直入碑学前沿

金石学是经学的附庸。

由于清代经学家重视古经的训释考订，考据学的兴起带动了金石学的发展，清代金石学继宋代之后，再度掀起高潮，访碑、研碑一时成为风气。清代金石学著作卷帙浩繁，著名的有：顾炎武《金石文字记》、朱彝尊的《曝书亭金石文字跋尾》、钱大昕《潜研堂金石文字跋尾》、孙星衍《环宇访碑录》、翁方纲《两汉金石记》、毕沅《关中金石志》、黄易《小蓬莱阁金石文字》等。阮元的《山左金石志》、《两浙金石志》、《积古斋钟鼎彝器款识》、《汉延熹西岳华山碑考》以及他指导其子阮福编撰的《滇南古金石录》在当时都产生了重要的影响。

阮元是金石学家，但他首先是经学家。阮元对金石学的研究，归根结底是为经学服务的，是其治经的重要手段之一。阮元通过对钟鼎彝器、碑石砖铭的研究，开辟了一条考古证经的新领域。他对群经的校勘，大多仰赖于汉、唐、宋三朝残留的石经。阮元的"以金证经"是对乾嘉学派治学方法的一个发展。他甚至认为金石"其重与九经同之"[7]。单从金石学方面来看，我们可从龚自珍在阮元60岁生日时的颂赞中，得到大致的印象："公谓吉金可以证经，乐石可以匡史，玩好之侈，临摹之工，有不预焉。是以储彝器数百种，蓄墨本至万种，椎拓遍山川，纸墨照眉发，孤本必重钩，伟论在著录。十事彪炳，冠在当时。是公金石之学。"[8]所谓"十事"，阮元自己有《金石十事记》为记载，是指阮元在金石方面的十件大事：一为《山

---

⑤ 阮元《江西校刻宋本十三经注疏书后》，见《揅经室三集》卷二。

⑥ 梁启超.清代学术概论.上海：上海古籍出版社，1998：66-71

⑦ 阮元《商周铜器说上》，见《揅经室三集》卷三。

⑧ 龚自珍.阮尚书年谱第一序//龚定庵全集类编：卷二.北京：中国书店，1998

左金石志》,二为《两浙金石志》,三为《积古斋钟鼎彝器款识》,四为摹刻《散氏盘》,五为摹刻《石鼓》,六为得西汉"中殿第二十八"二石,七为拓《琅琊台秦篆》,八为并立汉府门之倅大石人于曲阜矍相圃,九为得四明本全拓《延熹华山庙碑》,并摹刻,十为摹刻秦《泰山残篆》、吴《天发神谶》二碑。

阮元与其朋友、幕僚及学生的访碑成果,对碑派书法的发展具有很大意义,金石碑版的不断发现,给碑派书法创作提供更多的可能,同时也不断地对其书学思想的形成和完善产生作用。

乾隆五十八年(1793),刚刚编完《石渠宝笈续编》的阮元奉旨出任山东学政,前任学政翁方纲在交接时嘱其访拓《琅琊台秦篆》,翁方纲《复初斋文集》卷二十载:"《琅琊台秦篆》世皆称存十行耳,予以壬子夏按试青州,访诸学官、弟子,此篆刻在诸城县海滨悬崖,极难拓,有段生松苓善毡蜡,诺为予拓之,时以夏秋,海水盛长不可往,明年予北归,以语学使阮梁伯。"[⑨]阮元于次年寻得,拓后分赠翁方纲、孙星衍、钱大昕,阮元有诗记事:"……得此足以豪,神发忘食眠。更思寄同好,南北翁孙钱。"[⑩]

嘉庆十三年(1808),阮元从钱大昕之子钱东壁手中购得《华山碑》四明本拓片,此后一跋再跋,并著有《汉延熹西岳华山碑考》,是一部研究汉碑的力作。华山碑于明代嘉靖年间因地震而毁坏,拓本传世者有四种:长垣本、华阴本、四明本、顺德本,阮元所见者前三种,所藏者四明本,他与另两本互对缺文,进行详细考释,《汉延熹西岳华山碑考》分四卷,卷一博采历代诸家《华山碑》著录,卷二论长垣本,卷三论四明本,卷四论华阴本。经学家、阮元的好友江藩说:"是编可以不为异说所惑,岂非快事哉!至于考覈精神则出《天发神谶碑考》、《瘗鹤铭考》之右矣。"[⑪]

阮元的《积古斋钟鼎彝器款识》在当时也很有影响,唐兰在《中国文字学》中评谓:"从阮元作《积古斋钟鼎彝器款识》并且刻入《皇清经解》以后,款识学盛行一时,成为汉学的一部分。"并认为"此书是研究清代所见古铜器铭文的头一部书,起了领导作用"。继此书以后,刘喜海的《清爱堂家藏钟鼎彝器款识法帖》、方浚益的《缀遗斋彝器款识考》、吕调阳的《商周彝器释铭》等纷纷问世,他们或受其影响,或仿其制,共同为清代的金石学研究做了大量工作。阮元的《积古斋钟鼎彝器款识》是根据经史来考释的,如他在卷八考释"散氏盘"时,就以《尚书》中"散氏宜生名考"为据,并对《大戴礼记》中的"帝尧娶于散宜氏之子,谓之女皇氏"的姓氏错误作了更正,他以经考金,又以金证经,两者密不可分。阮氏的金石研究虽是着眼于经史考证的,但对于书法所起的作用也不容忽视,钱泳谓:"近时阮云台宫保又刻《积古斋钟鼎彝器款识》,洋洋大观,愈博愈精,不特可补经传之未备,且可益许氏之所未及者,岂仅足资考订而助翰墨哉!"[⑫]反过来看,对书法的影响也是显见的,刘喜海的《清爱堂家藏钟鼎彝器款识法帖》将款识归入"法帖",可见当时的经学家在确立碑派语言中异化前代帖学名词的动机。

阮元在金石学方面的贡献是卓越的,但我们更为关注的是,他将金石学的研究成果引入了书法领域,并直接对他的书学思想产生重要影响。

在乾嘉之时,大量金石文物的出土和被世人研究,使阮元对金石碑版产生了浓厚兴趣,他同前人一样,详尽考证金石的年代、形制、工艺、文字这些考古领域的问题,他的许多金石研究已和书法艺术密不

---

⑨ 见翁方纲《复初斋文集》卷二十。清光绪三年重刻本。

⑩ 阮元《揅经室四集》诗卷一。

⑪ 江藩《西岳华山碑考序》,清嘉庆十九年文选楼刻本。

⑫ 钱泳.履园丛话.北京:中华书局,1979:31

可分，体现了书家对金石文字的敏锐观察力，乾嘉时期阮元及许多书家介入金石研究，形成了金石书画文化圈，这是碑学兴起的一个重要方面。

阮元的碑学思想，其渊源当直接来自金石学。

阮元的《南北书派论》和《北碑南帖论》提出了书法史上一个与帖派相对立的碑派系统，其中很多论断的依据，即是从金石而来，他说：

元二十年来留心南北碑石，证以正史，其间踪迹流派，朗然可见。

我朝乾隆、嘉庆间，元所见所藏北朝石碑，不下七八十种。其尤佳者，如《刁遵墓志》《司马绍墓志》《高植墓志》《贾使君碑》……建德、天保诸造像记，《启法寺》、《龙藏寺》诸碑，直是欧、褚师法所由来，岂皆拙书哉？

元笔札最劣，见道已迟，惟从金石、正史得观两派分合。

古石刻纪帝王功德，或为卿士铭德位，以佐史学，是以古人书法未有不托金石以传者。秦石刻曰"金石刻明白"，是也。前、后汉隶碑盛兴，书家辈出。东汉山川庙墓无不刊石勒铭，最有矩法。降及西晋、北朝，中原汉碑林立，学者慕之，转相摩习。[13]

他从自己所藏《延熹华山庙碑》拓本的研究中来印证书法，说：

窃谓隶字至汉末，如元所藏汉《华岳庙碑》四明本，"物"、"亢"、"之"、"也"等字，全启真书门径。[14]

他从湖州古冢新发现的"永和泰元砖"、扬州市上所得"永和右军砖"等晋砖中找到依据，以此来否定王羲之《兰亭序》，来支撑他的碑学思想，尽管他的论证很不充分，但成为他碑学思想的一个重要组成部分。

随着大量汉碑、北碑的出土和研究的深入，使得阮元的碑学思想一步一步走向成熟。17、18 世纪的金石热重新唤起了人们对古代书体的兴趣，阮元为治经而涉及的金石学，为他的碑学思想提供了直接的源泉，他所构建的古代书法史论框架，也是于小学、金石学这些考古学的骨干学科而得以支撑的。

三、经学背景下的清代前、中期书坛大势

清代金石学、文字学的兴起，对书法界产生强烈冲击。换句话说，清代经学的中兴，对整个清代书坛有着巨大影响，清代前、中期书坛笼罩在经学的氛围之中。不仅如此，我们从清代书家的名单中发现，经学家占有很大比例，金石学家更是不计其数。探究阮元书学思想的渊源，除了他自身的因素以外，清代前、中期书坛的总体走向是一个必然要交代的前奏，阮元既是潮流中人，又在领导潮流。说他是潮流中人，因为从整个清代学术的大环境到书法界的小环境都在向着一个方向前进，碑学的诞生是迟早的事，他的思想是顺应潮流的，并没有逆潮流而行。说他领导潮流，因为他在学术界的地位足以能一呼百应，他的理论又具有前瞻性，受其思想影响的不乏其人。

清代初期在经学家顾炎武等人带动下出现的金石学风气影响到书法界，很多书家也参与了访碑活动，顾炎武的高弟傅山也一度热衷于此，在书法上，他创造性地提出了"四宁四毋"观点，他说："宁拙毋

---

⑬、⑭ 阮元《南北书派论》、《北碑南帖论》，见《揅经室三集》卷一。

巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排，足以回临池既倒之狂澜矣。”傅山对于“丑”的倡导在清初的书坛是具有划时代意义的，从巧到拙、从媚到丑，其间赋予了书法审美新的内涵，他的书法观无疑为清代碑学的诞生提供了美学启示，阮元赋予“拘谨拙陋”以新的内涵，并以此作为北碑的美学特征，当与此同意。从这点上看，傅山在清代碑学的形成过程中起到了一种先导作用。

如果说傅山“宁丑毋媚”的思想已开碑学理论之先的话，郑簠便从实践上开师碑风气之先。他对于金石的癖好更是令人肃然起敬，他倾家荡产，千里访碑，遍摹汉、唐碑碣，并将碑版引入书法，成为清代第一位靠师碑成功的书家。他一改前人以师蔡邕、锺繇、梁鹄等名家碑为目标，而转向其他汉碑。他糅入篆法、草法并初具金石气，这在当时都是一种新的审美取向。此外经学家朱彝尊对金石更为爱好，钟鼎古器、碑版砖铭均竭力收集与研究，著有《曝书亭金石文字跋尾》。由于他长期浸淫于金石碑版之中，对其书法产生了较大影响。钱泳称：“国初有郑谷口，始学汉碑，再从朱竹垞辈讨论之，而汉隶之学复兴。”[15]朱彝尊的书法同郑簠一样，直接从汉碑中汲取养料。郑簠模式带动着当时的一大批人，张在辛、万经以及扬州八怪中的高凤翰、汪士慎、金农、高翔、郑燮等都受其影响。特别是金农，他也精金石碑版鉴赏，在董赵书风盛行的康乾年间，是最早公开离经叛道的书家。他于乾隆元年(1736年)赴京参加博学鸿词试未中，在回扬州途经山东时所作的《鲁中杂诗》中，表达了他从脱离二王到全盘转向师碑的勇气和胆识：“会稽内史负俗姿，字学荒疏笑骋驰。耻向书家作奴婢，华山片石是吾师。”[16]金农将视线由二王正统书法移向无名氏书家与碑刻，表现为创造新书法审美形象的特征。他的思想为后来的碑派或全部或部分的接受，因此金农成为书法史上由帖学向碑学转换中的关键人物。

金农去世后的第二年，阮元出生。此时帖学一派表面的繁荣已潜伏着危机，郑簠、金农等前碑派[17]的实践为阮元的碑学思想提供了前提。前碑派的实践以隶书为显著，而这正是阮元推重北碑的基础，他重“古法”，认为“古法”即隶法，这不能不说前碑派的影响是巨大的。陈振濂在《书法史学教程》中认为在此之前都是先有实践才有理论，而提出阮元的“二论”属于“理论先行”[18]。

我们首先承认阮元书学思想的前瞻性，他以理论指导着他之后人们的实践也是事实，但是否理论先行，就必须找到在阮元之前有没有人关注和实践的证据。我们知道前碑派的实践对阮元的书学思想影响极大，如果说前碑派的实践主要是汉碑，那么阮元之前有没有人关注和实践北碑是更为重要的线索，我们从以下几点来看：

其一，清初帖学书家陈奕禧(1648—1709年)已经极其注重北碑，他在《隐绿轩题识》中说：

《张猛龙碑》亦不知书撰人名，其构造耸拔，具是奇才。承古振今，非此无以开示来学。用笔必知源流所出，如安平新出《崔敬邕碑》与此相似。[19]

其二，我们在金农的老师何焯(1661—1722年)的《义门先生集》中读到他跋《北魏营州刺史崔敬邕墓志》的一段话：

入目初似丑拙，然不衫不履，意象开阔，唐人终莫能及，未可概以北体少之也。六朝长处在落落自

---

⑮ 钱泳.履园丛话.北京：中华书局，1979：286

⑯ 金农《冬心先生续集》自书墨迹稿本，有正书局石印本。

⑰ “前碑派”一词为黄惇等在《书法篆刻》中首次提出，参见：黄惇.书法篆刻.北京：高等教育出版社，1990

⑱ 陈振濂.书法史学教程.北京：中国美术学院出版社，1997：202

⑲ 陈奕禧.隐绿轩题识//明清书法论文选.上海：上海书店，1994

得，不为法度拘局。欧、虞既出，始有一定之绳尺，而古韵微矣。宋人欲矫之，然所师承者皆不越唐代，姿睢自便，亦岂复能近古乎！[20]

这段跋写于康熙四十五年(1706年)夏，可见当时人们对魏碑已有认识。

其三，如果说陈奕禧、何焯仅有想法而没有付诸实践的话，邓石如的北碑实践便是又一个最有力的证据，当在阮元之前。康有为在《邓石如篆书十五种跋》中说："即楷书之出欧、虞、颜范围，直师南北朝，亦创自先生。"我们也可用图像分析法来考察邓石如的楷书作品，起笔多切锋，转折也以方笔为主，钩也有隶意，字形的大头小身等，有明显的北碑痕迹。

其四，刘墉"七十以后潜心北碑版"(包世臣语)此又一证据。刘墉自谓："自少壮作书，恒欲以拙胜，而终失之钝。自得此魏碑版数十种，潜心默契，力追其神味，朴茂处仍乃得似。"[21]刘墉70岁以后为乾隆末年，20多岁的阮元尚未撰成《南北书派论》和《北碑南帖论》。

其五，阮元同时代的钱泳在《履园丛话》中说"……以启牍之书作碑榜者，已历千年，则近人有以碑榜之书作启牍者，亦毋足怪也。"说明当时也有实践者。可见在阮元之前确有人关注和实践北碑，只是没有形成大的气候而已。

以上诸条已足以使"理论先行"一说站不住脚，如果说由于阮元的倡导使得清代中、后期师法北碑之风盛行倒是准确的，前述多种因素正是阮元书学思想形成的各种动因。

此外，帖派在清代前、中期没有大的成就，这就给碑派的发展提供了一个合适的土壤，所以康有为说"碑学之兴，乘帖学之坏"。在帖派书家中一度有师法欧体的风气，如何焯、翁方纲、永瑆，包括阮元，这不能不说阮元的某些碑学思想曾从帖学书家师欧风气中得到过启示，使得他对欧字作重新阐释，阮元对欧字的认识不同于翁方纲等帖学书家，他认为欧阳询是北派，故他对欧字有特殊感情，他在论述北碑时常涉及欧阳询。阮元书学思想主要体现在碑学思想上，实际上，阮元的书学思想存在着一个由帖学到碑学转化的过程。当时28岁身为少詹事的阮元奉旨修《石渠宝笈续编》，得观内府珍藏大量的真迹，应该是有很大感触的，在他的《石渠随笔》中虽主要记载他所见真迹的质地、装裱、题跋、收藏印等，但也能从他只言片语的评论中见其流露出的对帖派书法的仰慕，他评颜真卿《祭姪帖》"墨气之浓淡枯润，则行间别见元气淋漓，非镌搨所能到。"[22]他评苏轼《武昌西山诗帖卷》"墨气浓腴秀发，极磊落沈酣之趣。苏迹极多正当，以此与《黄州寒食诗》为无上妙品。"[23]身在以帖派书法为主流、前碑派实践已见势头的清代前、中期书坛，作为南书房行走的阮元既对帖派书法潜心研习，同时又流露出一些不满，他评苏轼《苦雨诗》墨迹后黄山谷跋"精神采色勃勃动人，真天上鸿宝，宜其不在人间也。戏鸿堂刻尚得其皮毛，馀刻鲜能形似"[24]。他承认真迹动人而厌弃刻帖，康有为也评《淳化阁帖》"名为羲、献，面目全非，精神尤不待论"，可见帖学的衰微确与刻帖的泛滥有某种必然关系。年轻的阮元在董赵书风流行的时代就对赵孟頫有微词："赵书庙碑多学李北海，而笔底终有俗气。"[25]可见他不人云亦云，这里面都隐含着他将来崇尚碑学的潜在因素。

阮元激进的思想常保持活跃状态，在经学研究上时有新见。在文学上提出"以骈救散"的主张，他倡

---

[20] 何焯《义门先生集》卷八，清道光三十年刻本。

[21] 求古斋《经石峪金刚经》印本后。

[22]~[25] 阮元《石渠随笔》，清珠湖草堂刻本。

导的“文言说”对桐城派产生强烈冲击。他的政绩也有口皆碑，禁止鸦片、抵制外侮开林则徐之先。西学东渐对阮元的影响不容忽视，他所著的《畴人传》对西方科学技术有较多的认识。在他的交游中，激进派人物龚自珍、林则徐、魏源均与之友善，作为后辈或多或少受阮元影响，抑或也相互影响，直至晚年，他与小他28岁的龚自珍仍有共同语言，他们谈话的中心自然离不开经学，龚自珍有《重见予告大学士阮公于扬州》诗，其中有：“谈经忘却三公贵，只作先秦伏胜看。”徐珂《清稗类钞》载：“阮文达居扬州，有以鄙事相浼者，辄佯装耳聋以避之，独龚定庵至，必剧谈，恒罄日夕，且时周给之。或为之语曰：‘阮公耳聋，见龚则聪；阮公俭啬，交龚则阔。’阮、龚闻之，皆大笑。”㉖这些都说明阮元的思想极不保守，而且始终保持着青春。

阮元碑学思想的成熟，其经学研究、金石学研究、古文字学研究、前碑派的汉碑实践、清人的北碑实践、学术交游，都是促使其思想变化的重要因素，这是一个渐变的过程，本文用经学这根主线贯穿始终作一演绎，这与作为经学家立身的阮元是适合的。

原刊《书法研究》2003年第2期

㉖ 徐珂.清稗类钞：第4册.北京：中华书局，1984

百艺穷通话语千秋

——陈独秀与中国晚近美术的现代转型

陈世强

历史的巨澜,终究无情地打碎一切污浊与虚妄,渐行渐悟几经往复而确认的信念终将永久地镌刻在地平线上,百代景仰……

1942年5月27日21时40分,四川江津县鹤山坪,前清进士萧寂的石墙院内,一位"谤积丘山"以身殉道的垂垂斗士在凄厉的风雨中死去……有称:"他的死不过像一片小小的瓦片投到大海里"[1],也有称:"大道莫容,论定尚须十世后;彗星既陨,再生已是百年迟!"[2]集大毁大誉于一身的逝者,就是曾经飙举中华民族前进旗帜的先驱人物陈独秀(1879—1942年)。神州大地遭遇60多个寒暑之后,人们愈加感到:他的死,犹如一颗耀眼的明星,在民族独立、人民解放前夜的思想文化上空骤然陨落……他的死,也使美术界失去了一位肝胆照人的铮铮挚友与思想牖迪的精神导师。

一

"美术革命"是新文化运动的一部分。对这一领域的触及,源于陈独秀对封建守旧美术的公开讨伐,也就是那篇发表于《新青年》而晓谕天下的檄文——《美术革命(答吕澂)》。这一卓越话语奏响"美术复兴"的号角,起到了振聋发聩的导向作用,对促进中国晚近美术现代转型,及持续的发展具有重要影响和深远意义。然而,时隔半个多世纪,人们对当时的美术有了再认识,提出一些值得商榷的问题。对此,若能更多地关注陈独秀与美术有关的身世、学识、思想言论等,不但可以了解一代杰出人物如何以大匠的情怀与姿态,审视中国晚近美术寄蕴变革的宏志和复兴的期望,也有助于全面地认识他在中国社会发展的关键时刻所起的重要作用。

"美术革命"的宗旨,就是颠覆、变革陈腐的文化艺术形态与机制。其反叛意识的种子在陈独秀早年已经植下,投身拒俄运动而遭通缉,于是从"康党"急速转向"乱党"。其祖父早曾有"龙、蛇"之谶,以为非成大事业,即为世不容。数次抄家,二子捐躯,长女遽亡……自己五困牢狱,最终在荒寥石墙院冰冷的竹

席板床上孤寂萧然地死去，这种“世所不容”的实质是他“不容所世”。九死未悔，义无反顾，以坚忍不拔的姿态做了封建道德制度及一切守旧顽固势力“终身的反对派”。他曾与仇父愤世的革命僧人苏曼殊有莫逆之交，其中沟通灵台的关钮就是共有的“反叛情结”，当时这种情结成为他们扫射一切陈腐旧制的心力之源。

1921年春，陈独秀在广州被询是否曾组织了“讨父团”[3]他在满足某些人好奇心时说：“我的儿子有资格组织这一团体，我连参加的资格也没有，因为我自幼便是一个没有父亲的孩子。”[4]据陈氏宗谱，陈独秀祖父陈章旭生有四子，衍藩、衍藻均早亡，无子嗣。陈独秀生父衍中行三，于陈独秀幼年病殁。衍中有弟名衍庶，也无子女。如是陈门数房有香火不继之危。为此，陈独秀(谱名庆同)立嗣于衍庶，兼祧衍藻。作为嗣父的陈衍庶(1851—1913 年)后来晋官州府，殷实门户，一跃成为支撑家族经济的中坚。然而，对于这位固守传统伦理道德且又热衷敛财的旧官僚，陈独秀并无好感，后来竟与他形同水火，几近决裂。

晚年写成的《实庵自传》中，对家庭成员均有翔实生动的描述，而对这位光耀门庭的嗣父只字不提。嗣父敛财甚夥，而他“根本不把家中产业放在眼里”。“仇父”情绪根源于两件陈衍庶认为是大逆不道，而陈独秀却执意要实行的事，一是从事革命活动，二是与原配高晓岚的同父异母妹妹高君曼结合。对此，身为皇清安徽统领副将的泰山大人高登科大闹门庭，作为朝廷钦命四品道员的陈衍庶更是大嚷要“退继”。1910 年，文武联手将其逐出家门。因于悖怨嗣父而铸就的叛逆性格，最终使他成为守旧顽固势力的“终身的反对派”，其“仇父”的实质是仇视、反叛当时的一切封建伦理道德。然而，“反叛情结”使《实庵自传》掩盖了这样一个事实，即嗣父陈衍庶是位有声于时的画家，且长于诗赋、书法，酷爱收藏字画古玩，是他美术素养的启蒙师与培育人。

二

“城门失火，殃及池鱼”，虽不能以此类比由“仇父”而引发的“美术革命”，但陈独秀在《美术革命》中颇有情绪地提出“像这样的画学正宗，像这样社会上盲目崇拜的偶像，若不打倒，实是输入写实主义，改良中国画的最大障碍”[5]。其所要打倒的旧美术样式以及偶像，文义上是“王画”与王石谷(1632—1717 年)，而文字背后，现实中参照的典型则是陈衍庶等人及其艺术方式。人们谑称他与北京高等师范毕业的高君曼(1885—1931 年)结合为“家庭革命”，若以此比喻陈独秀将“美术革命”由家庭引向社会，从旧温床上异化新生命，似更有意味。

怀宁周边历为人文渊薮。汉末“孔雀”府乐飞东南，晚明“燕子”笺曲倾甖甀。乾嘉之时，桐城文章领骚于前，完白书艺起崛于后，文艺连绵不绝，美术一道也不让江左。晚近黄宾虹(1865—1955 年)尝言：“皖江南北，素多画士。怀宁郑雪湖珊，壮年曾游黄山，所画山水，早饮香名。……其同邑陈昔凡庶，姜颖生筠，皆左清晖而右麓台。”[6]陈衍庶即黄宾虹所誉“左清晖”的陈昔凡(陈衍庶字昔凡)。他自号石门渔隐、石门湖叟，一生癖好墨翰，尊碑崇笔，钟奉邓石如、刘石庵、王石谷、沈石田等，斋名“四石师斋”。写照山水，烟岚清润，笔墨华滋，蕴藉中矩矱森然。最嗜“虞山派”，所仿“青绿”，几近乱真，凡应所属，均临王画代作。因其善摹“清晖”而名震皖江，造诣与同邑姜颖生比肩。尽管陈独秀后来与嗣父反目，而其早年确实是在嗣父同时又是养父的陈衍庶身边长大。1897 年陈独秀于南京乡试落第以后，一度在嗣父的幕中“弄文史”，朝暮相随，受到陈衍庶书画造诣的熏陶。

影响陈独秀的还有嗣父周围的画家圈。除后来成为山水名家和篆刻名家的萧逊(谦中)、潘勖等弟子外,陈、姜两家在晚近之时还结为秦晋。陈衍庶二侄女(陈独秀二姐)嫁姜颖生侄姜超甫,作为陈独秀姐夫的姜超甫同样是位晓谕桑梓的画家。此外,还有那位教幼弟读《文选》的"阿弥陀佛的大哥"陈庆元,除擅诗文外,也得陈衍庶亲传而善丹青。当然,他们都是承继家学,受授"王画"衣钵的。20世纪前后,可以说陈独秀生活在画家圈子里,甚至可以说生活于"四王"的画风中。他后来一心专注于社会改造,"不免蚁视雕虫小技",但是嗣父耳提面命使之弃馆阁而钟碑碣确实让他受用终生。那些庋藏于陈氏老宅内,因他投身革命而被皖督倪嗣冲抄家劫夺的珍品书画,在朝夕披览中给他诸多美术学养,以致以后一度也嗜好书画收藏。他曾经言道:"我家所藏和见过的王画,不下二百多件……"[7]这些潜移的修养抑或家传的学识,使他谙熟书画之道,也成为以后倡导"美术革命"的基础。

据他年轻时的"小友纯生"邓叔存(1892—1973年)1933年忆及往事说:"他(按:此指陈独秀)曾酷爱书画,他到过我的山庄,将我家的收藏一一评定,为之编目,其中较好的如弘光时成回和尚山水小幅,浙江山水幅等等,他称之不去口,上面的题跋,他多能背诵(曼殊画中成回的题句,就是他诵与和尚的)。记得他为了一幅萧尺木的山水得不到手,竟同朋友翻脸!如今我也酷爱字画,好为赏识,我自问在东京同住的时候,受他的影响不少。"[8]由此看来,陈独秀是位具有相当艺术造诣的鉴赏家。因其惯见嗣父等人染翰挥毫,还时时赏鉴自家及友人所藏历代名家字画,使他对文人绘画操作方式和中国宋代以来的文人画演进乃至整部画史轮廓,有相当丰富的感性认识和比较深刻的理性审思,因而其在美术上理论基础之坚实,超越了一般纸上谈兵的理论家。

三

陈独秀原本是极有条件成为画家的,然而,他未循嗣父意志操弄画笔,这其中固有分道扬镳的心理定势,而更重要的缘由为一位与之亲密的革命家道破……明白这一答案,不仅能搞清楚他所具有哪些与美术有关的学识和素养,而更能清楚这些素养对以后产生美术革命思想所具有的意义。其早年虽厌恶举子业,却也熟读经书,以偏好昭明文选而成"选学妖孽",因而国学根底很深。19世纪末,他在杭州求是书院学习时,接触西方文明和现代自然科学知识。赴东瀛后,对法兰西文化产生浓厚兴趣。这些对他后来以科学态度改造中国美术的思想有很大的影响。

缘于艺术素养,加之"选学妖孽"深厚的国学根基,陈独秀以卓越的"读图"能力研究汉文字学,审视《尔雅》、《说文》等系列古文献,将形、声、义合一来诠释文字,对字形的图像解读表现出极大的独创性。他在乾嘉学派"明道救世"为初旨而展开训诂考据的基础上,以革命家的气质摆脱旧时书生的酸腐气,用"图像解读"的方法拓展了文字研究的方法与空间。受故里杰出书家邓石如(1743—1805年)影响,他由小学而重书法,并且是一位颇有美术造诣的书法家。曾向友人子葛康素用画理示以书诀云:"疏处可容走马,密处不使通风;作书作画,俱宜疏密相间","须使粗笔有骨而不臃肿,细笔有肉而不轻挞,然后笔笔有字而小成矣。笔画拖长宜严戒,犹之长枪大戟,非大力者不能使用也"[9]。1909年冬,他在杭州陆军小学执教时每日书写篆字。"有事无事,仲甫先生他一个人,总要每天写几张《说文》上篆字,始终如一,比我们那一个人都有恒心些。"[10]江津晚年,陈独秀请友人台静农(1902—1990年)转致沈尹默(1883—1971年)一信,其中论书云:"存世二王字,献之数种近真,羲之字多为米南宫临本,神韵犹在欧

褚所临兰亭之下，即刻意学之，字品终在唐贤以下也。”[11]表现出他对文化遗产一贯所持的审视态度。

精于六书的陈独秀对字形、字体有独到的把握，因而在书写上呈别样的意趣。清代自乾嘉以后，邓石如、阮元、包世臣等人从实践到理论，推进碑学，提倡维新的康有为更以崇碑来变革清代书风。既沐乡贤遗风，又曾为“康党”的陈独秀，早年用力工篆书，晚岁情移于汉隶。临终前数月作句云：“贯休入蜀唯瓶钵，卧病山中生事微；岁暮家家足豚鸭，老馋独羡武荣碑。”[12]那块寂立山东济宁的《执金吾丞武荣碑》，以其力峻劲拔、淳古峭健的书风深深打动了赋有执拗、耿介禀性的垂暮老人。其晚年书艺渗透了小学家的学识修养，炉火纯青，意境极高。辞世前不久，书诗作《对月忆金陵旧游》寄赠台静农：“匆匆二十年前事，燕子矶边忆旧游；何处渔歌惊梦醒，一江凉月载孤舟。”[13]情境悠远苍凉，概为至晚绝笔。书写融篆隶行楷于一炉，力屈铁石，锋锥划沙，跌宕痛快，奇崛多姿，通篇气象苍辣刚健，质朴天成，如一充盈高迈精神的图卷，大匠气质畅然流溢，非一般书家能望其项背。

“相逢不及相思好，万境妍于未到时”[14]，如此寄望理想境界的佳句，作者竟是主张对旧势力“直接行动”的革命领导人。与美术密切相关的诗歌，曾为其所重，而且是一位杰出的诗人。莫逆诗僧苏曼殊那些脍炙人口的佳句有许多是经他润色的。他的诗雅洁豪放，声情并茂，形象思维尤见其长。《华严瀑布八首》如一组壮观的“流瀑图”，其一云：“湖水深且碧，波静敛微白；东注落为泷，高悬一千尺。”临景抒怀，绘声绘色，“词况丽瞻、思想绝高”。约20世纪20年代始，陈独秀诗作戛然而止（另有散作，此相对盛期而言）。李大钊（1889—1927年）对此做出解释，这一解释也回答了陈独秀未能在绘画、书法、诗歌等方面搁置太多精力的原因。李大钊言：“仲甫生平为诗，意境本高，今乃大匠旁观，缩手袖间，窥其用意，盖欲专心致志于革命实践，遂不免蚁视雕虫小技耳。”[15]虽说如此，他以后仍未忘怀美术，深厚的美术素养及其广博的学识成为倡导“美术革命”的思想基础。

四

1917年初陈独秀应蔡元培（1868—1940年）之聘，出任北京大学文科学长，《新青年》编辑部随迁北京。此前在日本学习美术的吕澂（1896—1989年），因愤慨灭亡中国的“二十一条”，1916年决然辍学回国，被刘海粟（1896—1994年）邀入上海图画美术学校任教务长。受新文化思想影响，1918年12月15日致函《新青年》称：“……我国美术之弊，盖莫甚于今日，诚不可不极加革命也。”[16]致函前后，吕澂辞去上海美专教务长职，至南京随欧阳竟无（1871—1943年）筹备支那内学院，自始尽弃美术而事佛学，由视觉理想寄托转至灵魂境界探究。

吕澂对中国美术的“终极关怀”与陈独秀所持的“旁观态度”不谋而合。胡适（1891—1962年）曾一语点明陈独秀当时的思想：“他那时所主张的不仅是政治革命，而是道德艺术一切文化的革命！”[17]陈独秀暮年徒步至战时内迁江津的内学院，借阅欧阳竟无院长所藏《武荣碑》时，与教务长吕澂终有一面之缘。当年主张“直接行动”，指斥“美术家再往何处遁”[18]的革命前驱，现在形同饱受挫折而“踣途的凡马”，面对皓首于经卷黄绫、博通内典奥义的佛学专家，如何交流思想，如何续谈“美术革命”……，无须妄加猜测，画面切换到1919年，时陈独秀似积虑已久，他在该期《新青年》上以答吕澂的方式，发表《美术革命》一文，文中坚决地指出：“鄙人对于绘画，也有点意见，早就想说了……若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。”[19]继指出：“人家说王石谷的画是中国画的

集大成，我说王石谷的画是倪、黄、文、沈一派中国恶画的总结束。……大概都用那'临''摹''仿''抚'四大本领，复写古画，自家创作的简直可以说没有，这就是王派留在画界最大的恶影响。"[20]陈独秀太熟悉王画了，这简直就是来自旧营垒的反戈之击，最能命中要害，戮其痛处。

陈独秀除见过"不下二百多件"的王画外，当时乃至以后还看了其他许多文人画，所以他将恶绝王画的情绪一并迁怒于元、明几位士人大家。楚国亡猿，祸延林木，这是现在批评者不能接受的。然而革命家偏是性情中人，好持极端态度，他曾直言不讳地宣称："我不懂得什么理论，我决计不顾忌偏左偏右，绝对力求偏颇，绝对厌弃中庸之道，绝对不说人云亦云豆腐白菜不痛不痒的话，我愿意说极正确的话，也愿意说极错误的话，绝不愿说不错又不对的话。"[21]若不对其所指事物具体分析，这实是一种超凡的胆识和气概。

"王画"的宗师和先导是晚明文人画领袖董其昌(1555—1636年)。董其昌对已趋绚烂的文人画有意"误读"而禅说出尚韵与求工的南北宗，并"集其大成，自出机杼"，以二元论倡导更具书法意韵的笔墨为沟通心源的途径，将表现对象从"自然丘壑指向"往"呈现方式指向"位移，确立绘画本体意识，重视"自娱过程"的价值观，因而开拓了后期文人画发展的新视野。其承继者"四王"进而以一元论将主体表现转入"本体呈现"。借古人的形式语言，抒发自己对自然精神的理解。通过"拆骨还父，拆肉还母"以实现绘画最大的本体价值。"四王"的联合演奏使清代文人画成一统天下，其"复古"行径，为绘画自身发展提供了借鉴因素，是艺术演进到一定阶段的必然结果。

陈独秀情绪化地提出打倒"王画"，今天有人认为其倾向于简单武断，由此而引发的"美术革命"，在某种程度上阻碍了中国绘画的本体进程和现代转型。以此看来，包括"美术革命"在内的社会转型似乎与美术自身的转型成了悖论。究其原因，当时思想理论界对中国美术的发展，没有也不可能有现在这样科学的分析和历经反复而深化的认识。再者，在推翻封建枷锁的宏流巨澜中，非传统化思潮必然伴之而起，良莠不辨，全盘否定，过激之举在所难免，倾巢之下无完卵。

就陈独秀自身而言，在1920年4月接受马克思主义前，他还是位激进的民主主义者，当时正以十分固执的态度追求西方文明，竭力吸取西方资产阶级文化来革新中国封建传统文化 。勇猛精进有余，思想武器不足，因而不可能以辩证唯物论和历史唯物论的观点批判地继承传统文化遗产，这是难以避免的历史的局限。然而，为人们忽视的是他的思想不久发生了重要变化，这一可贵的变化，是基于他性格中阳刚之气所主导的改造社会的急切心态，与马克思主义的理性批判精神相契合。表现在他从凡尔赛条约的屈辱条款中惊觉，反思既往，摆脱了对西方文明的一味迷恋而皈依共产主义信念。针对当时出现的虚无主义和悲观怀疑情绪，他感到有必要对新文化运动的性质和内容进行新的阐释。在1920年4月1日《新青年》第7卷第5号上，发表《新文化运动是什么？》，以辩证的观点匡正了对传统文化的态度，认为"新文化运动，是觉得旧的文化还有不足的地方，更加上新的科学、宗教、道德、文学、美术、音乐等运动"[22]。他还借友人之口道："现在中国没有美术真不得了，这才真是最致命的伤。社会没有美术，所以社会是干枯的；种种东西都没有美术的趣味，所以种种东西都是干枯的；又何从引起人的最高情感？中国这个地方若缺知识，还可以向西方去借；但若缺美术，那便非由这个地方的人自己创造不可。"[23]表明对传统文化采取的辩证态度及对中西文明所持的融合立场。

"王画"在关乎绘画本体的笔墨方面确有建树。然而，激烈到要"与古人同鼻孔出气"，甚至以未得前人的"脚汗气"为平生一大憾事，且莫说心理变态，如此东施效颦爱及浊物的"仿古秀"，实在让人难以忍

俊。王时敏所谓:“余孤陋踡蹐,兼又不能恩习,安望其脱窠臼而臻化境?”[24]洵非过谦之辞,概为“四王”通病。就“四王”而言,王石谷较之王时敏、王鉴和王原祁,门第、学识均有不及,惟市井气息倒是过之,但他在清代画坛能享有盛誉。纵观其一生成就,除善于规摹古人外,时趋身京师,以《南巡图》称旨而沐恩“清晖”,山水样式被标榜为“画学正宗”,也是重要原因。如此画学正宗的余绪在清后期及近僵化、衰败,即使保皇党人康有为(1858—1927年)也焦虑地叹道:“中国画学至国朝衰敝极矣……摹写四王、二石之糟粕,枯笔数笔,味同嚼蜡,岂复能传后,以与今欧美、日本竞胜哉?……如仍守旧不变,则中国画学应遂灭绝。”[25]

“王画”作为封建末世的正统画风,毕竟是“落日的辉煌”。今日之研究者,除在他们的笔墨中找到有价值的形式因子外,可能还会发现更多与那个时代的经济政治、思想文化相适应的合理元素。然而,今天对“王画”全面的反思和深入的认识,应当筑基在对其批判的精神之上。我们从中捡回当年摈弃的一些“活性物质”时,也无须将包裹它的“秽物”一同取回。大江东去,时代更新,随着经济、政治的演进,作为被决定与影响的意识形态的改变势所必然。王画风行数百年,世人已觉不新鲜,它只能作为末世美术图标定格在那个位置。陈独秀所倡导的,以打倒“王画”,采用洋画写实精神的“美术革命”,是服从于摧毁整个封建意识形态的需要,宏观上是推动历史发展的伟大壮举,其促进中国晚近美术向现代转型的意义是无可估量的。较之打倒“王画”的负面影响,小有损失,功过有天壤之别。这些已为现当代众多美术精英以自身实践铸就的历史所铁证。

五

在“美术革命”中,陈独秀何以竭力提倡“采用洋画写实的精神”呢?他说:“这是什么理由呢?譬如文学家必用写实主义,才能够采古人的技术,发挥自己的天才,做自己的文章,不是钞古人的文章。画家也必须用写实主义,才能够发挥自己的天才,画自己的画,不落古人的窠臼。”[26]这与他接受法兰西文化的影响有直接关系。而更重要的,则是他认为:“要拥护那赛先生,便不得不反对旧艺术、旧宗教。”[27]几乎同时,竭力倡导“美育救国”的北京大学校长蔡元培表达了同样的观点,他在1918年10月22日北京大学画法研究会上讲演:“中国绘画始自临摹,外国绘画始自实写。……西人之重视自然科学如此,故美术亦从描写实物入手,今世为东西文化融和时代,西洋之所长,吾国仍当采用。……今吾辈学画,当用研究科学之方法贯注之。除去名士派毫不经心之习,革除工匠派拘守成见之讥,用科学方法以入美术。”[28]借鉴西洋文明,以科学态度和实证精神穷究自然,颠覆惯常作风,从而促进中国艺术向现代转型,新文化运动的精英们大凡有此见解。这也是中国先进知识分子在中西文化撞击之时做出的重要抉择。

中国美术原来并非封闭,也并非纯粹,在发展的进程中就曾注入过“洋画精神”。佛教传入中国后约公元3世纪中叶,吴国曹不兴范写“西国佛画”,开学习西方画法之先河。6世纪上半叶,有“阿利安基因”的美术样式就呈现在南梁张僧繇的晕染凹凸画法中,而北齐曹仲达所制的“出水曹衣”则符合印度笈多马图拉“湿衣佛像”的造型特征。唐代伊始,随着域内外不同民族交往的增多,异质文化艺术也就在不同程度上融合进来。自明而清,三宝太监的远洋船队打通了海上艺术交流的通道,欧洲传教士随即将西洋美术用圣经包装后舶入中国。然而,西方社会爆发改天换地的革命,跃上世界文明进程制高点的时候,东方康、雍、乾三代明君还在矜持地牵引一艘古老陈旧的大船,依旧沿着原有的航线缓缓行进。当最现

代社会代表“为了获得贱买贵卖的特权”派遣炮舰驶向中国，陈腐世界的代表却“激于道义”，在“奇异的悲歌”[29]声中试图闭合沉重的国门。自给的自然经济，集权的专制政体，封闭的儒家思想组成的三维社会结构必然形成陈腐衰败的文化生态。

“名士派毫不经心之习”就是中国文人画运动在这样文化生态中滋生出的惰性效应。文人画未能取得主流地位前，对既有程式，持不羁不屑的态度，地位转换之后，“毫不经心之习”竟成为新的规定模式。这种不求体验与实证的作风，是文人画家从娘胎里带来的“逸豫病”。他们其中有以“写意(心)”来掩饰形态表述能力的低下，有以“写意(心)”来惰化对自然进行身临其境和深入细致的观察，从而忽略了心源的本体终究是自然，因而绘画的本体还是自然；忽略了在自然中获取鲜活的感受与创作的性灵；也忽略了只有通过对自然的发掘和冥悟，才能使得表述语言丰富而生动。陈独秀对其父等人的绘画方式十分清楚，他在阐释新文化运动时深刻地指出：“我们中国人向来不认识自然科学以外的学问，也有科学的权威；向来不认识自然科学以外的学问，也要受科学的洗礼；向来不认识西洋除自然科学外没有别种应该输入我们东洋的文化；向来不认识中国底学问有应受科学洗礼的必要。我们要改去从前的错误，不但应该提倡自然科学，并且研究、说明一切学问(国故也包含在内)，都应该严守科学方法，才免得昏天黑地乌烟瘴气的妄想、胡说。”[30]

中国绘画自唐代臻至成熟后历数变，经写实与写意交互作用而渐趋佳境。比较西洋美术，由于本体化自律进程中的取向不同，西洋形式讲求理性分解、实证经验而精于客观地研究对象；中国形式则注重理法合一、道器互用而善于主观地把握对象。然而，任何艺术不注入异亲血缘，则不能激活新生机制，一潭死水，近亲繁殖，必然陈腐与衰败，“主观把握”的影子就是“精神惰性”。用“它山之石”撞击中国传统文化中的“精神惰性”，犹如峻烈猛药攻下结滞痼疾。陈独秀对此曾感慨地说：“譬如货物买卖，讨价十元，还价三元，最后的结果是五元。讨价若是五元，最后的结果，不过二元五角。社会进化上的惰性作用，也是如此，改新的主张十分，社会惰性当初只能够承认三分，最后自然的结果是五分。”[31]他所以提倡“洋画精神”，就是借此冲击惰性，矫正陈腐与衰败，从而振兴中国美术。

陈独秀在《美术革命》一文中还提到吕澂所厌恶的沪上新仕女画。当时流行于沪上包括新仕女画在内的一些绘画，得洋画风气之先，但有生搬硬套，矫揉造作之嫌，中西技法如此糅杂也是异质文化融合的必然过程。陈独秀非常了解沪上的文艺状况，认为“他那幼稚和荒谬的地方，和男女拆白党演的新剧，和不懂西文的桐城派古文宗译的新小说，好像是一母所生的三个怪物。要把这三个怪物当作新文艺，不禁为新文艺放声一哭。”[32]对不懂异域文艺，又不以科学态度对待文艺乃至一切学问的荒谬行为给予轻蔑和讽刺，表露出偏执而急切的心态。然而，和最初打倒“王画”，不久他的态度发生变化一样，在权衡利弊之后，对固然为之一哭的“郑曼陀底时女画”也以为可以不必反对。因为“我们民族的文化里连美术、音乐底种子都绝了，岂不更加可悲！”[33]总之，以洋画写实精神改造中国美术为当时有识之士的共识，这种认识在今天看来，虽然有着“皮相还是实质，唯一还是其一”等许多尚待深入探讨的问题，但对晚清以来萎靡的画坛无疑是一剂振新的良药。

六

皖西南独秀山的崛拔风神，孕育陈独秀一副超然不羁的“怀宁傲骨”与“由己”(自取名)不由人的执

拗天性。其困厄的晚年，一如傲岸不驯的烈马，尽管“气尽途绝”依然步履蹒跚，趔趄向前，非但“回头之草不啮”，还拒绝了种种恩赐与怜悯，至死保持了一位老斗士的凌厉之气。“谤积丘山”的结局，以及辞世时院子里仅剩下一堆自己种的而没吃完的土豆，终于有人发出“世负斯人”[34]之悲叹。际会风云飘逝，理性精神与历史话语也随之退潮。然而，曾经发生过空前震荡的“惊钟适铎”，却久久不息，黄钟大吕之音难以被历史尘埃所湮没。

为崇尚科学和民主的理性主义而终其一生的陈独秀，其所持的“文艺复兴”思想立场在启蒙运动中的历史功绩是显而易见的，“美术革命”的话语对中国晚近美术变革转型发生了深远影响。然而他并未以此自居，而是超然坦荡地自我观照，“百艺穷通偕世变，非因才力薄苏黄”[35]，认为包括文艺在内一切思想的形成与深化为社会历史作用决定，并非仅凭个人才力。不意，历史竟如游戏，革命的创始人转瞬被摈弃为革命的局外人，悲剧的英雄难遁英雄的悲剧。然而，人类并不以事业的成败为最终价值取向，对促进其进步的思想财富所表现出的珍重，必然会在精神世界里树立起一座百代景仰的丰碑。

“美术革命”这一不朽的历史话语依旧是偕世而变的永恒课题，这些课题仍然观照今天的社会与艺术。在以美术为代表的种种当代艺术思潮和现象中，丧失太多的精神品质，通过怎样的方式再度找回？摆脱社会政治羁绊的调侃形式如无可附体之幽灵，游离于何处？艺术在关乎人类社会进步的问题上将持何种立场态度？全球化经济与地域性文化又将如何共存？错过了文艺复兴、工业革命世界班车的中国文艺，在知识经济时代如何振兴？对此，正如陈独秀临终前的冥悟：“譬如吃肉，只要味道好，不问其售自何家，倘若味道不好，因为其陆稿荐出而嗜之，是迷信也；倘若味道好，因其为陆稿荐出而弃之，此亦成见也；迷信与成见，均经不起事变之试验及时间之淘汰。”[36]摈弃“迷信之教条”与“惰性之经验”的思维定式，经过实践和历史的检验，这些问题才能逐渐交出接近真理的答案。

在全球经济一体化的背景下，中西文化的撞击仍在持续，观念形态内的变革转型将长久进行下去，人们在憧憬异域风情的同时，也深深依恋故土河山的神韵，互动与变局将“美术革命”确立为一个不朽的千秋话语。除此之外，幸而可以告慰悲剧亡灵的是，神州大地上的人们正在以前所未有的改革精神和科学态度，促进中华民族实现伟大的复兴。

参考文献

[1,2] 靳树鹏.陈独秀之死.炎黄春秋，1994(2)

[3,4] 陈独秀.实庵自传//陈独秀著作选(第三卷).上海：上海人民出版社，1993

[5,7,19,20,26,32] 陈独秀.美术革命//陈独秀著作选(第一卷).上海：上海人民出版社，1993

[6] 黄宾虹.近数十年画者评//近代中国美术论集(第二册).台湾：台湾艺术家出版社，1991

[8] 邓叔存.癸酉行笥杂记.大公报，1933-11-15

[9] 葛康素.谈陈仲甫先生书法//陈独秀研究(第1辑).北京：东方出版社，1999

[10] 何之瑜.致胡适函//胡适来往书信选(下).北京：中华书局，1980

[11] 台静农.酒旗风暖少年狂.(台北)联合报，1990-11-10

[12,14] 陈独秀.致欧阳竟无诗柬，本事诗，华严瀑布八首//陈独秀诗集.长春：时代文艺出版社，1995

[13] 陈独秀.对月忆金陵旧游//陈独秀研究.北京：东方出版社，1999

[15] 罗章龙.亢斋汗漫游诗话//新湘评论，1979(11/12)

[16] 吕澂.美术革命.新青年，1919-01-15

[17] 胡适.陈独秀与文学革命//陈独秀评论选编(下). 郑州：河南人民出版社，1982

[18] 陈独秀.美术家再往何处遁，向导周报，1926-06-30

[21] 陈独秀.给陈其昌等的信//陈独秀书信集.北京:新华出版社,1987
[22,23,30,33] 陈独秀.新文化运动是什么? //陈独秀著作选(第二卷).上海:上海人民出版社,1993
[24] 〔清〕王时敏.题自仿子久浮峦暖翠图//烟客题跋.上海:上海人民美术出版社,1986
[25] 康有为.万木草堂论画//美术论集(第4辑).北京:人民美术出版社,1986
[27] 陈独秀.[新青年]罪案之答辩书//陈独秀著作选(第一卷).上海:上海人民出版社,1993
[28] 蔡元培.在北京大学画法研究会之演说词.北京大学日刊,1918-10-25
[29] 马克思恩格斯选集(第1卷).北京:人民出版社,1972
[31] 陈独秀.调和论与旧道德(随感录)//陈独秀著作选(第二卷).上海:上海人民出版社,1993
[34] 陈铭枢.挽陈独秀//陈独秀研究(第一辑).北京:东方出版社,1999
[35] 陈独秀.寄沈尹默绝句四首//陈独秀诗集.长春:时代文艺出版社,1995
[36] 陈独秀.致S和H的信//陈独秀书信集.北京:新华出版社,1987

原刊《陈独秀研究》文集2005年

钩深致远，返本开新
——清代前碑派碑学理论的建构

周　睿

清代前碑派[1]倡导的尚碑运动是明末清初思想学术界儒学转向后，在新兴的朴学风气下涵育出的一场书法艺术运动。相对于晚明行草书风奇崛、雄肆、凌厉的追求，前碑派以秦汉篆隶和唐楷为主要研习对象，推崇法度的严谨、整饬，以沉凝、厚重、高古的风格为尚。审美理念的调整和形式新变的契机源于易代之后士风的转变。晚明士人那种特有的狂狷和宣泄因素减弱了，而清代士人沉潜、内敛、返本开新的气质凸显，激越与动荡变为厚重与沉凝。

明清易代之际，沉痛的亡国之恨在一批遗民学者中激发起普遍的反思趣向和经世致用精神，以顾炎武、黄宗羲、王夫之、傅山[2]等大儒为代表。他们沉实渊博的历史研究、挽狂澜于既倒的经世情怀和崇高的道德人格追求，引领了清初思想学术界的潮流。这种人格气象和学术气质在审美要求上，自然导向高古、朴厚、遒劲、磅礴等偏于雄浑的审美风格，而金石学的展开则为这些审美风尚的推广提供了契机。

金石学作为清代士人历史研究最为倚重的领域，不仅为经史的训诂提供了丰实的资料，也为尚碑运动的展开提供了新的艺术资源，远古的甲骨文、金文、篆、隶、魏碑等由此而从沉寂的荒野中苏醒，走向书法舞台的前沿。前碑派的理论家们从中不断发掘出经典的书法碑版，并积累了成熟的审美批评经验，进而提撕出一系列碑派审美理念。这些审美理念广为流传，深刻地改变了传统帖学审美观一统天下的局面，使书法创作方向和评价标准进入到一个多元而更多祈向于质朴高古的时代，进而又带动了对整个书法史的重新辨别、梳理和评价，最终促成了碑学谱系的开出，打破了单一的帖学史思路和盲目的经典崇拜，拓辟出开阔的书法天地。

---

① “所谓前碑派，是指清代碑派的前身。他们以擅长隶书、篆书为主，其中大多数曾对传统帖学下过工夫，创作中有糅合二者或以碑破帖的特征。一般认为，清代真正意义上的碑派是以阮元确立碑学理论为开端，实际上他的理论是总结前碑派实践的结果。我们以邓石如、阮元划界，在他们之前以碑破帖一派，称为前碑派，此后的尊碑一派，称为碑派。”见：黄惇，金丹，等.中国书法史.沈阳：辽宁美术出版社，2001：252

② 参见周睿.从书-道关系看傅山的书法审美理念.贵州大学学报，2005(2)

一、开派示范：顾炎武的学术意义

余英时先生指出，顾炎武在清初学术界的意义相当于库恩所说的“范式革命”。因为他不仅提出了新的治学理论和口号，而且提供了示范性的著作，开示出一系列切实的治学方法和众多的学术门类，足以为后人取法和继续开展延续其学术工作。《日知录》中关于经学、文字学、音学、碑版考证的部分以及《金石文字记》等等就是这样的著作。梁启超称：“亭林笃嗜金石，所至搜辑碑版，写其文字，以成此书。他对于金石文例，也常常论及。清代金石学大昌，亦亭林为嚆矢。”[③]正是在他的开启下，清代前中期金石学方面的成果卓著。在寻碑、访碑、研碑的热潮中，新的碑版不断出土，大量散佚民间的金石铭刻被重新发现和收集。在对古代文化资源大规模收集、清理和反省的过程中，学者们不仅通过辨识金石文字以考证经训史迹，而且迅速地将其转换为新的书法资源，提撕出一系列新的审美理念，与当时推崇的人格气象和学术气质相呼应。在尚古的风气中沉潜涌动的却是儒士为重塑士人质朴厚重的人格气质及其学脉，在审美领域所作的返本开新运动。

顾炎武在《日知录之馀》卷一中专论书法，其中大部分是考论隶书的。他引证了大量文献来辨析隶书与八分之名，这种分辨体现出清初学者由考古求实出发对书法史重新清理的努力以及对隶书之美的重视。这种学术走向对清代学者的影响是穿透性的，它引发了众多学者对唐代以前书法史考辨和清理的巨大兴趣。顾炎武同时还提出汉隶方劲古拙坚质的审美特性，他说：“《十七举》曰：隶书人谓宜扁。殊不知妙在不扁，挑拨平硬如折刀头，方是汉隶书体，法之方劲古拙、斩钉截铁备矣。”[④]这些基本的审美理念一旦提出便确立了有清一代书法祈尚的基调和走向，到清代中期金农、伊秉绶的隶书创作正充分地表现了这些审美理念。正如梁启超在谈到清初学术气象时所说，此刻的学术著作虽驳杂不纯，但“自有一种元气淋漓之象。此启蒙期之特色也，当佛说所谓‘生’相”[⑤]。此后，大规模而细致的碑版艺术的发掘清理逐步展开，丰富而新鲜的碑派审美理念不断被提撕和流传，对唐以前书法史的梳理也在不断的论争和融合中逐渐明朗起来。

二、古意淋漓：汉隶之美的提撕

清初最早的金石学研究成果是赵崡的《石墨镌华》和郭宗昌的《金石史》，而尤以郭宗昌的鉴识精到。他对具有代表性的汉碑逐一作了评价——《乙瑛碑》：“高古超逸”；《礼器碑》：“古雅无前，若得神功，弗由人造，所谓星流电转，纤踰植发，尚未足形容也”；“平生所见汉隶当以《孔庙礼器碑》为第一，神奇浑璞，譬之诗则西京”；而《汉曹景完碑》：“则丰赡高华，建安诸子”；《汉鲁相史伯时供祀孔子庙碑》：“尔雅超逸，可为百代模楷，亦非后世可及”；《华山碑》：“结体运意乃是汉隶之壮伟者”；《孔宙碑》：“结体古逸，殊不易造”。在这些评价中，高古、超逸、古雅、壮伟、神奇、浑璞、丰赡、高华、古逸等审美范畴成为关键性和引领性的碑派审美理念。

---

③ 梁启超.中国近三百年学术史.天津：天津古籍出版社，2003：72

④ 转引自：王镇远.中国书法理论史.合肥：黄山书社，1990：448

⑤ 梁启超.中国近三百年学术史.天津：天津古籍出版社，2003：13

后来追随其书论的王宏撰在《书郭允伯华岳碑后》中说："汉隶之失也久矣。……先生于书法四体各臻妙，其昌明汉隶，当与昌黎文起八代之衰同功。"[6]他认为汉隶长期以来被冷落，而只有到了郭宗昌才开始继承发扬此不传之绝学。所以他将郭宗昌与韩愈并提，这种提法本身就预示了一场重振书法骨气的革新运动即将来临。他说："汉隶古雅雄逸，有自然韵度，魏稍变以方整，乏其蕴藉，唐人规模之而结体运笔失之矜滞，去汉人不衫不履之致已远，降至宋、元，古法益亡。"他赞美汉隶的古雅雄逸蕴藉，希望借此荡涤元明以下靡弱粗俗的书风，振拔士人的精神风貌。

当时与王宏撰一起推崇汉隶的著名学者还有朱彝尊，他是继郭宗昌之后复兴隶书最力的代表。他认为汉隶主要有三种风格："一种方整，鸿都石经、尹宙、鲁峻、武荣、郑固、衡方、刘熊、白石神君诸碑是已；一种流丽，韩敕、曹全、史晨、乙瑛、张表、张迁、孔彪、孔伷诸碑是已；一种奇古，夏承、戚伯著诸碑是已。惟延熹华山碑，正变乖合，靡所不有，兼三者之长，当为汉隶第一品。"而他常用于评价的审美理念则是奇古、淳古、浑沦和遒劲等，他评《汉娄寿碑》："古意淋漓于楮墨之表。"《汉酸枣令刘熊碑》："笔法奇古，汝器以为绝品。"《唐封比岳神碑》："笔法淳古，远在韩择木、蔡有邻、梁升卿、张廷、史惟则诸家之上。"《汉武梁祠碑》："赵明诚称其字画遒劲，史绳祖谓其笔法精稳，可为楷式，观者但觉墨光可鉴，元气浑沦。"《尹宙碑》："结体遒劲，犹存篆籀之遗。"在这些鉴识中，"古"和"劲"是关键词，"古"引发的是一种幽远深沉的历史沧桑感和厚重感，而"劲"则是越千年而依然冲击感染人的丰沛生命力度和激情，朱彝尊正是要在古意淋漓的碑迹中重新寻回士人的精神根基和力量之源。

当时与朱彝尊应和的还有学者万经。他著有《分隶偶存》二卷，辑录了自汉至明的百余家书论，考辨分隶，叙述源流，并评论历代擅长隶书者300余人，极大地推进了当时的隶书创作和研究。他评《孔龢碑》："字特雄伟如冠裳佩玉，令人起敬。"《孔宙碑》："规矩整齐，一笔不苟，而姿态却自横溢。"《史晨飨孔庙前后西碑》："两碑字修饬紧密，矩度森然，如程不识之师，步伍整齐，凛不可犯，其品格当在《卒史》、《韩敕》之右。"《夏承碑》："气体雄伟，不落佻巧家数。"《孔彪碑》："秀润清逸，楚楚可爱，且纯以楷法运用，微作波磔，所谓剑拔弩张者，一切无之矣。"《郙阁颂》："下笔粗钝，酷似村学堂五六岁小儿描朱所作，而仔细把玩，一种古朴不求讨好之致自在行间。"万经细品出汉隶既有雄伟、厚重、严整的气象，又有古朴、烂漫、稚拙的风趣，将品评汉碑的审美理念提撕得更为丰富细腻。

三、奇怪不穷：魏碑的发现

随着对古、拙等碑派审美理念的深入理解和批评运用，早期不被重视的魏碑开始被重新品评。以陈奕禧为代表，他在《论风动碑》中写到："北方铭石之体，奇怪不穷，渡江诸公，洗涤殆尽，右军见梁鹄《受禅》、张昶《华岳》等制，始悔学卫夫人书徒费岁月，则书古法本妙，不可删废。"[7]他认为二王帖学之源正在魏碑，其中包含了高古奇变的中原古法，弥足珍贵。他对北派书家的古劲淳厚十分推重："张(芝)索(靖)之书，初观之似无趣，及其习久，便如太羹，真得上古至味，书不从此出，终觉单弱无本。"他还特别注意到："《张猛龙碑》，亦不知书撰人名，其构造耸拔，具是奇才，承古振今，非此无以开示来学，用笔必

⑥ 王宏撰，《砥斋题跋》。
⑦ 陈奕禧，《隐绿轩题识》。

知源流所出，如安平新出《崔敬邕碑》，与此相似。”[8]他敏感到魏碑与楷行的源发关系，可以说是最早发现魏碑过渡价值的书家。

何焯受陈奕禧论书宗旨的影响，也鉴识出魏碑的美学价值，并看到它与唐代书风的不同：“入目初似丑拙，然不衫不履，意象开阔，唐人终莫能及，未可概以北体少之也，六朝长处在落落自得，不为法度拘局，欧、虞既出，始有一定之绳尺而古韵微矣。”[9]王澍在《跋六朝两仪镜》中也评道：“楷法遒峭，中有逸态，无唐时方整宿习，绝似六朝人书，于后魏《张猛龙碑》及隋《龙藏寺碑》正相类。当是六朝人书。”[10]奇怪不穷、不拘法度、落落自得、意象开阔、深具古韵、遒峭而有逸态，成为深入会解貌似丑拙的魏碑的关键审美理念，在它们的引导下，北碑的艺术光芒逐渐绽放。

四、淳古遒劲：篆隶风潮中的唐楷品辨

康熙朝后期，在篆隶风潮中，又引发出一股唐碑品辨的热潮，用篆隶的笔法和气质阐释唐楷笔意的渊源，代表学者有王澍、蒋衡、翁方纲等人。

王澍对篆隶和唐碑都很推崇。他在当时写篆书极少的情况下开始发掘篆书的艺术特色并探索其创作表现。他认为：“篆籀之书，自古为难，笔不坚不瘦，不圆不劲，不瘦不劲，不能变化。”[11]又评《石鼓文》：“严正铦利，遒劲而有逸气，为大篆之祖。”[12]坚瘦、圆劲、瘦劲、严正、铦利、遒逸等审美理念奠定了前碑派最初对篆书的把握和创作的取向。

蒋衡与王澍应和，在《拙存堂题跋·秦汉篆隶册》中写道：“王吏部虚舟（王澍）所摹秦汉篆隶，老洁圆劲，初拟阳冰，既追斯、颉，余虽老，未能下手，其源流分合之故可知也，古学稍明，其在斯乎。”他认为篆乃各体书法之发端，学书者应从篆入手研习：“余不知有篆，然观《石鼓文》、《山碑》，皆圆劲而瘦，以此追原用笔之法，本自行简漆书，非中锋悬臂则点画不到，分隶行草迭变迭降，而偃笔偏锋，腕指杂用，遂有墨猪鼠尾之诮。”习古篆的意义正在于知源流而立根本，只有通过学习篆书中锋行笔的坚劲，才能避免偃笔偏锋的肥钝薄弱。

在汉碑中，王澍极力推崇《礼器碑》：“此碑尤为奇绝，瘦劲如铁，变化若龙，一字一奇，不可端倪。”“汉碑有雄古者，有浑劲者，有方整者，求其清微变化无如此碑。”[13]在总结多种汉碑形态的基础上，王澍提出自己的祈尚，以雄古、浑劲、瘦劲、方整、清超、奇变等审美理念为核心。相对于之前的汉碑提倡者，王澍更偏好瘦硬清超一路的汉隶风格。这与他梳理唐楷的书学渊源有很大关系。

王澍认为《礼器碑》是开启唐人书法的关捩：“汉人作字皆有生趣，此碑意在有无之间，趣出法象之外，有整齐处，有不整齐处……尤觉天真烂漫，生气横生，此皆前古时所未有，而今始开创之，遂已启褚公《雁塔圣教序》、颜公《宋广平》等碑之先。”[14]而唐楷中他又以欧、褚两家为重：“欧、褚两家书多自隶出，

---

⑧ 陈奕禧，《隐绿轩题识》。
⑨ 何焯，《义门先生集》卷八。
⑩ 王澍，《虚舟题跋补原》卷三。
⑪ 《虚舟题跋》卷九《书谦家人两卦篆书后》
⑫ 《虚舟题跋补原》卷一《周宣王石鼓文》
⑬ 王澍，《虚舟题跋补原》卷二。

而率更得之尤多，故风骨遒劲如孤峰峭壁，有不可犯之色。"[15] "余谓褚公书实自汉《韩敕孔子庙碑》来，观其用笔寓劲健于清微，藏变化于妥帖，正与褚公《圣教序》等碑如出一手。"[16]他认为欧书的劲峭和褚书的劲健变化正是得益于《礼器碑》的滋养。

自清初赵崡和郭宗昌始，但凡书家大都对唐楷的遒劲和严于法度十分推崇，特别是积累到康熙朝后期，形成了欧书大盛的风气。早期朱彝尊在《书张子宜墨迹册》中就说："古人诗文，不欲自露其才，恒以澹泊见滋味，于书法亦然，第审楷则，弗逞姿媚，故晋唐墨迹，勒诸石而弥工，若赵吴兴、董华亭手书，藏者争诩为墨宝，一摹勒上石，乃削色矣，无他，过于逞姿媚也。"这些品评都体现了清初书家对书法楷则和古拙厚重的推崇，对元明以来姿媚书风的批判。可以说姿媚这一审美理念在整个清代都受到法度和古拙等审美理念的冲击和压抑。

对唐碑推崇备至的当属翁方纲，在他的审美理念中，质厚、淳古、法度是关键词。他反复引用黄庭坚的"以古人为师，以质厚为本"作为自己治学论艺的根本原则。在《刻黄诗全集序》中他写道："自方纲年十九诵浙浒陈苏庵辑《汉书》，辄奉先生'质厚为本'一语为问学职志，今将四十年，所与学侣敬申修辞立诚之训者，不外乎此。"[17]并据此标准对唐以前的书法艺术特点进行了总括："书虽小道，而篆隶之后变为正楷，汉魏之后，结为晋唐，盖一言以蔽之曰：质厚而已矣。"[18]

翁方纲将书风与人心士习关联在一起，不满新巧甜俗的书法，提倡质朴深厚的风格，特别注重法度、"书法以质厚为本，自米、董以后趋行草者多不留意于楷法，于是视楷法为应酬束缚之事，必以修饰匀净为工，而行草则日即于宕轶。此所关于学问之深，人心士习之正变者，非细也。"[19]"学者幼习正楷，其能者或喜涉隶以通于篆，此正路也，然书必衷于法，而法必推六书，六书者，篆也。"[20]涉隶通篆才是真正理解唐楷、把握楷则的根本。

翁方纲用大量的篇幅品鉴了唐代各大书家的作品，并与王澍在评识欧阳询的《化度寺碑》和《醴泉铭》上展开争鸣。他认为《化度寺碑》以淳古为胜，而《醴泉铭》以神力见长，而他自己更推赏前者："善学欧书者终以师其淳古为第一义。""其淳古处乃直根柢篆隶，观斯铭者必知此义，然后为得耳。吾为天下鉴书家拈出此义，愿具眼者共详之，吾岂敢妄议虚舟先生乎？"[21]他对唐楷的品辨紧紧与篆隶的古风相连，引领着清代书坛崇尚淳朴古厚的风尚。

五、追源溯流：书法史的重新清理

随着钟鼎文、篆、隶、魏碑等书法资源的重新发现以及新的审美理念的风行，如何将碑帖沟通起来，既要给予碑版以崇高的地位，又要对帖学的发生与流变进行合理的历史阐释，这其中的关键就集中到

---

⑭ 王澍，《虚舟题跋补原》卷二。
⑮ 王澍，《竹云题跋》卷三《欧阳兰台道因法师碑》。
⑯ 王澍，《虚舟题跋》卷九《仿褚河南》。
⑰ 翁方纲，《复初斋文集》卷三。
⑱ 翁方纲，《复初斋文集》卷二十六《书别建曾子祠后》。
⑲ 翁方纲，《跋芝山所藏祝书卷》。
⑳ 翁方纲，《复初斋文集》卷二《重刻隶韵序》。
㉑ 翁方纲，《复初斋文集》卷二十二。

对魏碑的鉴识上，因为魏碑处于隶楷错变的过渡时期，上承汉隶，下启唐楷，是书法发展形态分流的地方，遂成为学者们重新清理书法史的焦点。

早期郭宗昌就严格区分汉魏风格，他认为“汉魏咫尺，便堕千里”。《魏封孔羡祀孔子碑》：“书法方削寡情，矫强未适，视汉隶雍穆之度，不啻千里。”他对汉隶评价很高，对魏碑则颇有微词。万经也认为“魏适以开唐，断不可以继汉”。他们都仅以汉隶的标准看魏碑，没有用发展的眼光发现魏碑在隶楷错变中独特的风貌。而陈奕禧则在对北碑的鉴识以及碑帖源流的梳理上迈出了关键性的一步。

陈奕禧在《论崔浩书》中评《吊殷比干文》：“字体奇怪，他碑所无，似楷似隶，因以见当时笔法之递变。”他从隶楷错变中发现了魏碑的意义并肯定崔浩在书法史上的地位。“奇怪”一语正点出魏碑在错变过程中未定型的丰富创造性。

他在《论风动碑》中指出，奇怪不穷的北碑因王谢诸公过江而趋于冷落。后人学书仅取晋人法帖，而不知溯源北朝古法，越往后也就越发丧失了古意。他通过评论《李仲璇修孔子庙碑》和《张猛龙碑》重新梳理了北碑和唐楷的关系：“《李仲璇修孔子庙碑》，不知何人书，又别见意趣，因以知当时家数不同，二王既为唐人所宗，吾知其亦有不尽然者，欧、虞、褚、薛，笔意岂皆出于二王哉？观此，《道因碑》发迹所自了然无间，再推至柳诚悬、颜平原，悉能别作参悟，然亦未尝有悖于会稽。议者唐人以书判取士，所作类皆端重，无晋贤韵致。不识其从来甚远，含蓄甚广，乃辄效管窥，千秋具眼，安可模糊一概，使古来苦心抱屈在昏翳中也。《张猛龙碑》，亦不知书撰人名，其构造耸拔，具是奇才，承古振今，非此无以开示来学，用笔必知源流所出，如安平新出《崔敬邕碑》，与此相似。吾观赵吴兴能遍学群籍而不厌者，董华亭虽心知而力不副，且专以求媚。谁为号呼悲叹，使斯道嗣续不绝，古人一条真血路，及是不开，他日榛芜，尽归湮灭，典型沦坠，精灵杳然，后生聋瞽，鬼能不再为夜台耶？”[22] 陈奕禧非常明确地提出了二王之外还有一条书法发展的线索——北碑，唐代诸位大书家都从中吸取了养料，以二王为代表的南派和以北碑为代表的北派在唐代并存，是书家取法的两大资源，下及赵、董，则专以姿媚为尚，这种偏执的发展令北碑一派湮没无闻，而他正要揭示这一千古失传的“真血路”，重新树立北碑的典范地位，使其中蕴含的奇拔精神和灵动骨血得以发扬光大。

陈奕禧虽然没有像后来的阮元那样明确提出南北书派的观念，但他的书论已经暗示了自东晋以后南北书风的不同，而且充分注意到北朝古法在书法史上的地位。因此可以说陈奕禧是清代重新发现北碑的第一人[23]。

何焯受陈奕禧论书宗旨影响，品味出魏碑既深具古韵又不拘法度的自由创造性，在批评中已经有了南北书派的标准，如“褚公此碑，参和南北，兼有篆隶，然颇伤于杂，欲趁姿媚，反乖自然，于钟王之外，横骛别驱。”[24] “自晋永嘉而后，派别遂分南北；自唐开元以降，风尚乃殊肥瘦。”[25] 这些独到的见识和南北观念的形成对阮元正式提出南北书派论作了积极的铺垫。

稍后的翁方纲对唐楷的渊源以及对北碑的评价则与陈奕禧和何焯不同，他更多地受制于传统帖学

㉒ 陈奕禧，《隐绿轩题识》。

㉓ 参考：王镇远.中国书法理论史.合肥：黄山书社，1990；第四章第一节《北朝古法的再发现》

㉔ 何焯，《褚河南圣教序跋》。

㉕ 何焯，《予宁堂法书跋》。

对书法史的梳理，认为唐人书法最得晋人笔意，是直承晋人书法。他说虞世南“犹是右军以来江右字体，羊、薄之遗，智永、辨才之亚耳”，欧阳询则是“上通右军，下开苏、米”[26]。可见他将唐楷溯源到智永、羊欣、薄绍之直至王羲之这一脉上去，并未发现唐楷气质与晋书相异之处，因而忽视了北碑的地位。他在对《石门铭》、《张猛龙碑》、《司马景和妻墓志》等魏碑的考识中都没有品评其审美特性，可见其品识还不能将“质厚”的审美理念贯穿到底，在史料价值的发现和书法史的思考上，不能完全跳开传统的帖学史而另辟蹊径，较之陈奕禧和何焯以及此后的阮元有明显的差距。阮元认为唐人书法主要出于北碑，而不论萧、羊、右军一脉，这正是抓住了唐楷普遍雄强、端重、卓严的突出特征，与北碑的风格贯通起来。

还有一路书法史的阐释以王澍为代表，他将唐楷的渊源直接与篆隶关联起来：“欧、褚自隶来，颜、柳从篆来”[27]，而瘦劲清超的《礼器碑》正是欧、虞、褚等书家取法的典型。他也敏感到北碑在隶楷错变中逸动自由的审美特征，但是，他没有像陈奕禧那样将魏碑单独提撕出来，考察其过渡性的历史地位。

以上大致三种书法史的阐释和争鸣都逐步深化了人们对唐代以前书法源流的辨识，并最终由阮元继承和总结，鲜明地开示出碑学谱系。碑派艺术从此正式进入了书法史的行列，并确立了不朽的经典地位，成为书法学习不可回避的重要资源。前碑派碑学审美理论的建构，改写了整个书法史，体现出书法界钩深致远、返本开新的学术志向，对书法历史资源沉实筛选和冷静清理的学术气质，推动着碑学理论与碑派创作的不断成熟，令书法艺术在清代重获磅礴的生命气象和创造的激情。

今天我们不断地回味这一段壮阔的历史，更重要的不是浅层次地继承其对新的书法资源的发掘和创作上的新异追求，而是揭橥其中蕴涵的士人生命气象和人文学术品格，那种在人文血脉上真切流淌出的高卓胸怀与情致，在高古厚重沉实中绽放的创新。在当代喧嚣的时尚潮流中注入这样一股冷静的历史反省力量，对于提高当下书法研究的历史知识意识和人文品格都具有深远的意义。

参考文献

[1] 王镇远.中国书法理论史.合肥：黄山书社，1990
[2] 黄惇，金丹等.中国书法史.沈阳：辽宁美术出版社，2001
[3] 20世纪书法研究丛书·历史文脉篇.上海：上海书画出版社，2000
[4] 梁启超.中国近三百年学术史.天津：天津古籍出版社，2003
[5] 钱穆.中国近三百年学术史.北京：商务印书馆，1997
[6] 余英时.中国思想传统的现代诠释.南京：江苏人民出版社，2003
[7] 邬国平，王镇远.清代文学批评史.上海：上海古籍出版社，1995

原刊《贵州大学学报》2006年第4期

㉖ 翁方纲，《复初斋文集》卷9《欧虞褚论》。
㉗ 王澍，《论书剩语》。

栖霞佛教造像及传播路径探究

费　泳

第一节　南京栖霞石窟南朝佛教造像

一　造像分类

栖霞山旧称摄山，据陈江总《金陵摄山栖霞寺碑》(以下简称《陈江总碑》)、唐《摄山栖霞寺明征君碑》(以下简称《明征君碑》)及《高僧传》记载，南朝刘宋泰始年间(465—471年)，山东平原鬲县居士明僧绍来到摄山，披荆斩棘，结庐隐居。刘宋末年法度禅师，自黄龙来到建康，并于摄山讲授《无量寿经》。南齐永明元年，明僧绍舍宅为寺，称“栖霞精舍”，这便是栖霞寺建立的开端。《景定建康志》记摄山于栖霞寺外，尚有庆云寺、止观寺。存留至今，代有修葺的只有栖霞寺。《南朝佛寺志》谓：“栖霞寺至唐高祖改为功德寺，南唐号妙因寺，宋太平兴国中号普云寺，景德初仍为栖霞禅寺，元祐中改为虎穴寺，然至今人皆呼之为栖霞。”

栖霞寺坐东朝西，其东南、东北为南朝石窟造像所在地，亦称千佛崖。向达先生925年对此处考察，数得石窟佛龛共计294个。造像坐落位置可分两大块，一处为底层环绕无量殿的石窟群，一处在山顶纱帽峰一带，而以底层造像保存较好。上述造像中均无明确纪年，栖霞山石窟为建康地区今仅存的南朝石窟造像，迄今深入研究资料尚缺，编年分期工作没有进行，这就使得造像长期处于佛教造像研究的边缘，其重要造像因素得不到应有的重视。依现有栖霞造像看，风格特征具先进性，变化较为丰富。本文拟就现有造像因素，结合典籍记载，对栖霞造像作阶段性分期尝试，并对其造像因素进行分析，希望使栖霞造像的发展有脉可寻。

栖霞山石窟，石质属侏罗系长石砂岩，质地疏松，易剥蚀，自南齐大规模雕造后，历代又多次庄严、修葺。萧梁天监十年，太尉临川靖慧王道契真如，爰撤帑藏，复加莹饰，并在天监十五年，造无量寿佛一躯，合高五丈，此像今不见于摄山。唐以后造像庄严之事，据向达先生考，宋宝元至淳熙年间有过柱饰庄严。明嘉靖中，郑晓重装无量寿佛及左右二菩萨，现窟内铭文多为明隆万太监补修遗留。20世纪20年

代,栖霞寺僧若舜以水泥涂缮佛身,使原作面目全非,终止了人们对石佛造像的研究。随着近年水泥剥离工作的进展,原作面貌得到显现,也为着手研究创造了条件。

栖霞石窟的编号已有多家单位做过,为阐述方便,本文引用了南京神艺公司用红漆书于窟门的编号。经风格比较,栖霞石窟造像大致可分为三类。

A类　以无量殿左边编号为下026、下024两窟造像为代表。

下026窟,为单佛窟,穹隆形窟顶。主尊结跏趺坐于亚形坛基上,手残缺,佛衣下垂覆坛,呈八字形外展,佛装着左皱式通肩衣,阶梯形衣纹,平直刀法,螺发,螺髻残毁,头后塑圆形莲花。主尊躯干短且宽,呈方形。两侧胁侍菩萨立于圆形莲座上,头戴方形宝冠,衣饰漫漶不可识。

下024窟,为三壁三龛窟,穹隆形窟顶。三尊主像均结跏趺坐于亚形坛基上,佛衣下垂覆坛,呈八字形外展,佛装均为深领对称式通肩衣,内着僧祇支,阶梯形衣纹,平直刀法,头后均塑有圆形莲花。主尊头、手均有残损,两侧坐佛均为高髻螺发,手作禅定印,三主尊躯干相近,短且宽呈方形。造像组合多为一佛二菩萨,两胁侍菩萨跣足立于圆形莲座上,衣饰不清。

总结上述两窟造像因素:均为穹隆形窟顶。佛像身躯粗短呈方形,多为高髻螺发,左皱式通肩衣与深领对称式通肩衣并存,有阴刻背光及头后着莲花,衣襞呈八字形覆坛,亚形坛基。菩萨着方形低宝冠,跣足立于圆形莲座上。出现三壁三龛窟。

B类　以无量殿(标号下020)及其周边的下022、下021、下019(释迦多宝窟,即南京市博物馆标号的13窟)、下004、中102、上193、上089、上148、上090诸窟为代表。大致可分为早、晚两期。

早期

下022窟,穹隆顶。主尊结跏趺坐于方形坛基上,后接横长方形坛基,衣襞覆坛,呈八字形外展,佛衣为深领对称式通肩衣,内着僧祇支,阶梯形衣纹,平直刀法并融有圆雕手法,高髻螺发,手残缺,头后着圆形莲花。窟壁分上下五层,满雕千佛,主尊躯干较A类明显增长。胁侍菩萨跣足立于两侧,形象不清。

下021窟,穹隆顶。佛像造型与下022窟相近,佛衣损坏严重,方形坛基较下022窟更宽,呈现向下019窟坛基演变的趋势,佛头后枕圆形莲花。

下020窟即无量殿,穹隆顶。窟内一佛二菩萨,主尊结跏趺坐,作禅定印,佛脚为佛衣覆盖,方形坛基,衣襞覆坛,呈外展下垂,衣领深度下垂,形同帝王曲领冕服,胸腹经后代庄严已不可辨,两胁侍菩萨外敷水泥尚未揭去。佛头据阮荣春先生考定为高髻螺发[①]。《陈江总碑》描述其发式为"藕丝萦发",据《海南诸国传》载:"……三年八月高祖改造阿育王寺塔,出旧塔下舍利及佛爪发,发青绀色,众僧以手伸之,随手长短,放之则旋屈为蠡形,按《僧伽经》云:佛发青而细,犹如藕茎丝。"这种如藕茎丝的蠡形发式与佛陀32种妙相之一的"旋发绀青"相合,当为螺发。

下019窟为双佛窟,穹隆顶,出现三壁环坛,正壁置释迦、多宝佛,侧立两菩萨。两佛均结跏趺坐于横长方形坛基上,衣襞覆坛,高髻螺发,线刻背光及头枕圆形莲花。左侧多宝佛,着深领对称式通肩衣,内着僧祇支,下垂佛衣呈三瓣式(相同的造型在上193窟也可见到),右侧释迦佛,着褒衣博带式佛衣,作施无畏与愿印。另据宿白先生1963年考察,二佛右肩有明显之弧形饰线,今已无法得见,据此二佛应外披偏衫。双佛两侧立二胁侍菩萨,跣足立于圆形莲花座上,菩萨X形披帛及璎珞穿璧交叉于腹前。

---

① 阮荣春《佛教南传之路》日文版,图157有文:"左耳上部尚见螺发遗痕,不知何时所制,为高螺髻。"

晚期

中102窟，穹隆顶，三壁环坛。主尊倚坐方形坛基上，衣襞下垂覆盖正、侧面坛基，左手抚膝，右手作施无畏印，佛足踩双莲，着敷搭双肩下垂式佛衣，隐约可见右领襟敷搭右肘，左领襟斜向右下方，右肩清晰可见披有偏衫，内着僧祇支，佛头螺髻趋于低缓，螺发。左右塑两胁侍菩萨及力士，面相、衣饰漫漶只见动态。雕塑方面，人体表现加强，呈现向薄衣贴体风格的转变。

下004窟，与中102窟相邻，穹隆顶，作三壁环坛。主尊跣足立于圆形莲花座上，佛衣右领襟沿左臂敷搭至左肩，头为螺发，身躯修长，旁边塑有多尊菩萨或弟子像（水泥尚未揭去），值得注意的是立佛左侧，以双腿或单腿跪地的四个小跪人（水泥已揭去），将后文另述。这一窟主尊在人体刻画上与中102窟有相似之处。

上089窟，主尊经考察不似窟中原物，疑为别处移来。佛像头及右手均毁，造型与中102窟主尊极为相似，此像胸前凸起物似有带结，佛足踩双莲，可以看出这种足踩双莲的倚坐佛在当时的普遍性。

这种三壁环坛，菩萨、力士胁侍格局的石窟为纱帽峰一带石窟的主要形式，如上160、上148及上151诸窟。这里坐佛坛基出现了亚形坛基左右削角并与正壁长方形坛基相结合的新样式，坐佛多结跏趺坐，头手及身体残损均较严重，仅可见动态。在上090窟，坛基上还高浮雕有上举一爪狮子两只。

总结这一阶段石窟造像因素：均为穹隆顶，出现三壁环坛，佛坛多为方形与横长方形，并有千佛出现。佛像躯干较A类明显拉长，倚坐、立佛及结跏趺坐均有表现，佛衣穿法也较丰富，通肩衣、敷搭双肩下垂、褒衣博带并存，且有偏衫，有禅定印与施无畏印，裳悬外展下垂式与三瓣式并存。菩萨出现X形璎珞，并有穿璧现象。雕塑方面，圆雕、平直刀法混用，造型更重人体表现，衣饰厚度较A类有所减弱，佛像躯干较A类修长，秀骨清像风格明显，造像组合也较前期有所增加。其他造像因素如护法狮子上举一爪及小跪人造型也为这一期新有。

C类　以现无量殿前两接引佛为代表。

损坏较重的一尊，作低髻螺发，佛跣足立于圆形莲座上，佛衣右领襟沿左臂敷搭至左肩，衣纹转折多为凸棱形起伏，对称刻于胸前，袈裟表现较厚重。另一尊形体保存较为完好，薄衣贴体，下胸腹起伏刻画细腻，衣纹塑造以阶梯式及仿泥条式手法表现，低髻螺发，着装方式与前一尊相同。两尊佛像造型相似，雕刻手法及形体表现略有不同，由于两尊造像均为单体圆雕，其最初所在位置已无从考证（一说从舍利塔旁移至此）。

二　造像分期

栖霞山石窟中的铭文均未涉及明确造像纪年，多为庄严龛像所留，对造像时间的断定，仅能从《陈江总碑》及《明征君碑》等文献记载，及对造像类型的分析中获得。

《陈江总碑》记栖霞建寺及造窟："有法度禅师……与僧绍冥契甚善，尝于山舍讲无量寿经，中夜忽见金光照室，光中如有台馆形象……居士遂舍本宅，欲成此寺，即齐永明七年（489年）正月三日度上人之所构也。……居士尝梦此岩有如来光彩，又因闲居依稀目见，昔宝海梵志睡睹花台，智猛比丘行逢影窟，故知神应非远，灵相斯在。居士有怀创造，俄而物故。其第二子仲璋为临沂令，克荷先业，庄严龛像，首于西峰石壁与度禅师镌造无量寿佛，坐身三丈一尺五寸，通座四丈，并二菩萨倚高三丈三寸。……禅

师自识终期，欣赡瑞应，以建武四年(497年)于此寺顺寂。……齐文惠太子、豫章文献王、竟陵文宣、始安王等慧心开发，信力明悟，各舍泉贝，共成福业。”

《明征君碑》记栖霞建寺及造窟：“南齐征君明僧绍者，平原人也……行次摄山……有终焉之志。……俄有法师僧辩承风景慕……法师业隆三藏……欣然一遇，叶契千龄，子琴为莫逆之交，温雪岂容声之友，因即邻岩构宇，别起梵居，耸峤飞柯，含风吐雾，栖霞之寺由此创名。”“征君积缘登妙，至感入微，尝梦法身冠于层巘……又睹其颜于岩之首，神光骇瞩……于是拜受嘉徵，愿言经始，将于岩壁造大尊仪，乃眷为山，未遑初篑……永明二年(484年)奄迁丹壑。第二子临沂公仲璋，顾慕层峦既崩，心于岵望，徘徊曩构，更泣血于楹书……文惠太子及竟陵王或澄少海之源派，朝宗于法海……咸舍净财，充隆慧业。”

对栖霞建寺一说两碑有出入。《高僧传》中提及僧辩出家建康安乐寺，并在何园寺与法度“并研精经论”，卒于齐永明十一年，未提及与栖霞渊源。《高僧传》卷八法度条中记：“齐郡明僧绍，抗迹人外，隐居瑯琊之摄山……及亡，舍所居山为栖霞精舍，请度居之”，所记与《陈江总碑》相合。《陈江总碑》未提及明僧绍开造无量寿佛的时间，《明征君碑》也未明确大佛开窟的时间，但最迟不过齐永明二年。大佛的完成，两碑均言得到诸王资助，文中提到的诸王最迟离世者为始安王，卒于永元元年，由永明二年至永元元年(484—499年)，其间共计15年，无量殿的建造应在这期间进行。

《明征君碑》提及：“时有沙门法度，为智殿之栋梁，即此旧基，更与新制，又造尊像十有余龛。”《陈江总碑》记法度卒于建武四年(497年)，《高僧传》记法度齐永元二年(500年)卒于摄山中。据此法度于无量殿附近建造的十余龛像，基本与无量殿大佛建造同时，其“更与新制”或指三壁环坛布局的开创及褒衣博带、敷搭双肩下垂佛衣造像的融入，围绕无量殿附近的下019、下021、下022、下004、中102等窟，即前文B类造像均可视为这一时间段的作品，均开凿于5世纪末的十余年。A、C类造像的年代确定可以此做标尺。

据《明征君碑》的描述，仲璋这次功德规模是很大的，“遂琢彼翠屏，爰开莲座，舍兹碧题，式建花宫。上宪优填之区，仰镂能仁之像”。B类造像因素虽然繁杂，但其风格流变还是有脉可寻的。下022与下021窟，佛着装方式、坐姿与裳悬还保留有A类造像因素，衣皱雕刻手法也与A类相近，只是人体表现趋于厚重，形体拉长同下019窟，圆雕技法渗入，下022窟的佛坐于方形佛坛与正壁长方形佛坛的结合体上，下021窟主尊已坐在了后壁长方形佛坛上，与下019窟相同，但这两窟东、西侧均未出现坛基，至下019窟三壁环坛式格局完全形成。下022及下021窟可以看做是B类造像早期形式。《陈江总碑》提及僧绍入摄山在宋泰始中(465—471年)，《南齐书》及《明征君碑》均为齐建元元年(479年)，僧绍至迟在齐建元元年应入摄山，至永明二年(484年)奄迁丹壑，其间有四至五年，《陈江总碑》记仲璋“克荷先业，庄严龛像”，其先人功德中应包含僧绍所为，下022及下021两小窟为明僧绍所为是可能的。

下004窟、中102窟延续了三壁环坛格局，形体刻画与无量殿主尊及下019窟双佛相近。在此基础上出现了新造像因素，佛坐姿改为倚坐，衣襞三面覆坛，引入弟子及力士像。这种衣襞三面覆坛的形式在纱帽峰一带可以见到，如上089窟主尊，上148窟主尊，可看做是这一时期较为普遍的裳悬处理方式。从人体表现较下019窟及无量殿进一步加强来看，这些造像更接近C类造像，可视其为B类造像的后期形式。

《陈江总碑》中虽未明言摄山在明僧绍入住以前是否有佛教造像，但文中透出的这方面信息是不可忽视的。

其一,“南徐州瑯琊郡江乘县界有摄山者……此山西南偶有外道……三清遗法未明……四禅之境倏见”。这段文字是对明僧绍入住以前摄山的描述,文中称此山可见四禅之境。宋齐时代之禅法,以宋初为盛,当时以宋都建邺为基地,所传禅法为罽宾之禅,佛陀跋陀罗弟子慧观、宝云等一代名僧共住道场寺,均弘定业。梁、陈之世,江南僧人群趋义学,禅法亦随之衰落。明僧绍以前摄山已有佛事,文中已有暗示。

其二,《陈江总碑》记:“其第二子仲璋为临沂令,克荷先业,庄严龛像,首于西峰石壁与度禅师镌造无量寿佛。”仲璋与法度刚着手雕造大佛,其“庄严龛像”从何说起?这里应指对无量殿以前塑像的庄严。

其三,《陈江总碑》记:“宋太宰江夏王霍姬蕃闺内德,齐雍州刺史田奂方牧贵臣,深晓正见,妙识来果,并于此岩阿广抽财施,琢磨巨石,影拟法身。”文中讲到宋太宰江夏王及家眷在摄山资助造像。刘宋时身兼江夏王及太宰职位的仅有义恭,据《宋书》记载:“江夏文献王义恭,幼而明颖,姿颜美丽,高祖特所钟爱,诸子莫及也。……元嘉元年,封江夏王,食邑五千户。……是岁十一月(孝建二年)……乃进位太宰,领司徒。……前废帝狂悖无道,义恭、元景等谋欲废立。永光元年八月,废帝率羽林兵于第害之,并其四子,时年五十三。”义恭之后受封江夏王的有子绥,《宋书》卷三十一记:“太宗泰始元年,进号征南将军,改封江夏王……子绥未受命,(泰始)七年,太宗以第八子跻字仲升,继义恭为孙,封江夏王……齐受禅,降为沙阳县公。”宋太宰死于刘宋永光元年,其在摄山“琢磨巨石,影拟法身”,当是刘宋年间的事。南朝王子颇多信佛,宋有临川王道规,嗣子义庆,江夏王义恭等[②]。宋太宰崇佛并于摄山抽财造像应得到重视。

宝唱《比丘尼传》卷三《建福寺智胜尼传》有文:“永明中(483—493年)……(智)胜舍衣钵为宋齐七帝造摄山寺石像。”据《南齐书·本纪第一》载:“宋自永初元年至升明三年,凡六十年,咸以六终六受,六亢位也。”若加上齐高帝萧道成,宋齐七帝说确可成立。但刘宋末代皇帝刘准帝号被萧道成所废,《宋书·本纪》卷十载:“齐王践阼,封帝为汝阴王,待以不臣之礼。”这种情况下,萧齐年间为宋帝造像似不可能。智胜捐助为宋齐七帝造像,其中宋帝功德应为旧有,智胜更似为其庄严龛像。南朝刘宋年间若已有为帝王造像之风,北魏文成帝“诏有司为石像,令如帝身”之举是否摹自南朝值得关注。

宿白先生在《南朝龛像遗迹初探》一文中将三坐佛窟(下024窟)建造时间列在早于无量殿及双佛窟是有道理的。在以三坐佛窟为代表的A类造像与B类造像进行风格比较中,A类造像风格及雕刻手法更显古朴,佛像躯干粗短呈方形,5世纪前中土早期金铜佛,也是身躯呈方形,如福格艺术馆藏释迦坐像,后赵建武四年佛坐像等,这种风格延续至5世纪上半叶,与贵霜时期秣菟罗地区造像相近。其后身躯渐趋拉长。笈多时期秣菟罗地区造像身躯也较贵霜时期显著拉长,这种发生在印度中部地区造像风格的演变,在摄山由A类向B类造像风格的转变中有相似的演绎,只是亚形坛基、衣襞覆坛为印度造像所不见[③]。从C类造像更重人体表现来看,A类风格形成当早于B类。

早期金铜佛通肩佛衣的衣褶演变,通常是衣皱由左肩密集,向于胸前居中对称演变[④]。据此A类造像中,下026窟造像较下024窟时间似应更早,并且两窟相邻,间隔石壁极为单薄,且有局部被击破,下026为小窟,如为后建,可避开大窟,从打破关系看,窟壁击穿似下026窟为拓展空间,计算不慎所至。南

---

② 汤用彤.汉魏两晋南北朝佛教史.北京:北京大学出版社,1997

③ (日)吉村怜.止利式佛像与南朝样式的关系.佛教艺术.219号

④ 李静杰.早期金铜佛的谱系研究.考古,1995(5)

朝刘宋时期纪年造像有:宋元嘉十四年韩谦造像及宋元嘉二十八年刘国之造像,两尊造像均为衣纹居中对称的通肩佛衣,比对下024窟佛衣,可知对称式通肩服已为刘宋时期较普遍的着装方式,联系宋太宰在摄山造像的记载,A类造像年代的下限保守估计当不晚于宋太宰遇难的宋永光元年(465年),若加上发展过程,其上限可上溯近半个世纪,即晋宋之际。

A、B、C三类造像,风格演变大致呈现出由注重服饰表现向注重人体刻画的过渡,衣饰厚度逐渐减弱,进而到薄衣贴体。C类造像中保存较好的一尊,衣纹采用了仿泥塑贴条法表现,过去认为这种技法出现较晚,青州地区出现约为北齐前期,约始自公元550年[5],成都地区这一技法最早见于西安路梁太清五年(551年)阿育王造像。以青州地区造像源自南朝来看[6],摄山这类造像的出现,上限可至6世纪初,下限应不晚于551年。

摄山三期造像总体风格演变呈现为:造像由身躯粗短向舒展修长变化,佛着装由左皱式通肩衣向居中对称式通肩衣变化,在第二期出现褒衣博带及双领下垂式佛衣,并在第三期使褒衣博带回归到类似天竺通肩衣的穿法上[7]。佛座由亚形坛基向方形及长方形坛基过渡,最终出现三壁环坛,造像组合由一佛二菩萨而逐渐增多。雕刻手法也由平直刀法向圆雕手法过渡,由较粗犷厚重的佛衣表现最终向薄衣贴体形象转变,菩萨身着X形璎珞于腹前穿璧也出现在二期。值得注意的是,二期造像风格演变基本表现在围绕无量殿附近的石窟,纱帽峰一带的造像基本可从属其中,这也与《明征君碑》所记萧齐大规模造窟选址之事相符。

三 造像因素分析

依据上文分期的基础,将摄山造像现有的诸多造像因素,置于同期南、北方造像这一广阔的背景中进行风格比较,希望对摄山造像呈现的状态有进一步的认识。

(一) 穹隆顶

穹隆形窟顶是摄山石窟唯一窟形。察看十六国时期关内几处造像:永靖炳灵寺西秦建弘元年(420年)造像窟,为天然溶洞窟;秦州上邽县境内,今天水麦积山,系公元396—416年间后秦姚兴凿山而修,较早的74、78窟为平顶方形窟;凉州石窟,位于今武威,修建时间应在公元412—428年间[8],多为方形或长方形平面塔庙窟;沙州地区莫高窟乐僔、法良所建两窟,现仅见碑文记载,实物无可考证,现在所见莫高窟早期窟顶皆作抹角叠砌[9]。此外,高昌柏孜克里克穹隆顶为南北朝末期,龟兹克孜尔石窟的穹隆顶方形窟也晚至6世纪,所以,早期西部丝绸之路上并不流行穹隆顶窟。

云冈石窟一、二期始建于北魏文成帝兴安二年(453年)至孝文帝太和十八年(494年)迁都止,穹隆顶马蹄形窟底平面为这一期窟形主要特征,若从云冈造像承袭凉州模式,其穹隆顶却不见于凉州模式

---

⑤ 杜在忠、韩岗.山东诸城佛教石造像.考古学报,1994(2)

⑥ 费泳."青州模式"造像的源流.东南文化,2000(3)

⑦ 费泳."青州模式"造像的源流.东南文化,2000(3)

⑧ 宿白.凉州石窟遗迹和"凉州模式".考古学报,1986(4)

⑨ 宿白.莫高窟现存早期洞窟的年代问题.香港中文大学中国文化研究所学报,1989,20

来看，似可考虑其他传入途径。印度石窟开凿年代可分为早、晚两期，早期从公元前1世纪至公元2世纪，相当于案达罗王朝时期，晚期从公元5世纪至公元8世纪，石窟多集中在西印度德干高原。其窟形有两类：一类是支提窟，一类是毗诃罗窟。支提窟，主窟顶为圆形半球顶，堂中心有一个圆覆钵塔。毗诃罗窟为僧人居住的僧房窟，形制多为方形平顶，至后期支提窟塔基正面开大龛造主尊大佛像，僧房窟内也供奉佛像，具有礼拜佛像的功能。云冈石窟及摄山石窟的穹隆顶原形似为印度的支提窟。若以前文对摄山石窟的分期，穹隆顶石窟在中土出现应首在南朝摄山，并进而影响至北方云冈石窟一期。云冈穹隆顶石窟更应考虑由南线传入。阮荣春先生在《佛教南传之路》一书中提到云冈早期造像的因素较为复杂，其中应考虑"南方系"的影响，穹隆顶应为"南方系"造像因素之一。

（二）螺发、裳悬座、亚形坛基

摄山造像中的螺发及裳悬座，也是三期造像共有的特征。螺发是印度中部地区秣菟罗造像的特征之一，也是中国南传佛教造像的特征，南朝螺发较早纪年造像为浙江绍兴市文物管理处收藏的齐永明六年(488年)维卫尊佛，齐梁年间在浙江和成都地区广为流行，并影响至青州地区造像，北方流行螺发是在东魏以后，即6世纪中期，摄山一期造像即有螺发，当为南朝螺发之发端。

摄山一期造像中出现了衣襞覆坛的裳悬座，浙江较早此类形式出现在新昌齐永明三年(485年)千佛岩石窟，四川地区则为茂汶出土的齐永明元年(483年)正面的弥勒佛。在北方，云冈和龙门出现的时间约在孝文帝迁都时期，日本学者吉村怜先生认为裳悬座在印度是找不到的，并且他以四川茂汶出土无量寿佛像成熟的裳悬座为例[10]，将裳悬座首次在建康的出现时间推至刘宋初年，这也正与摄山一期的时间吻合。裳悬座源发建康当为无疑。值得注意的是摄山一期裳悬座多为八字形外展式，佛衣均着通肩式袈裟，四川地区一期齐代纪年造像，如茂汶齐永明元年造像、成都西安路齐永明八年(490年)法海造像、成都商业街齐建武二年(495年)释法明造像，均为褒衣博带式佛衣，裳悬为三瓣式，同期的摄山二期造像中也出现这一形制，川地流行八字形外展式裳悬座迟至二期，可以看出与建康的承袭关系。

十六国时期的佛造像，北方多作通肩式禅定印，这可从早期金铜佛及炳灵寺169窟造像中看到[11]。5世纪下半叶北方造像出现了变化，较流行说法佛系，主尊结跏趺坐，左手握袈裟，右手胸前上举作说法状，外着半披式袈裟，佛衣下摆由腹部呈八字形外展至坛面，不下垂覆坛，这一形式多见于北方诸纪年金铜佛及云冈一期造像。同期南方造像却仍以通肩衣为主，金铜佛如宋元嘉十四年韩谦造像及元嘉二十八年刘国之造像，均着衣皱居中对称式通肩衣，宽阔大袖遮住双膝，脚被隐蔽在下垂的佛衣内，类似秣菟罗贵霜时期门楣石片，两例造像衣襞均未覆坛。由刘宋年间南方金铜佛及摄山一期造像可知，建康佛像较流行通肩衣，并且衣襞覆坛与不覆坛共存。上述两尊金铜佛与摄山一期坐佛，均为亚形坛基，应为刘宋时期造像特色，亚形座较早见于犍陀罗地区，北方出现亚形座为北魏和平年间(460—465年)的金铜佛像，较建康晚约30年。

（三）三壁三龛及三壁环坛

---

⑩ 此像实为弥勒，见袁曙光.四川茂汶南齐永明造像碑及有关问题.文物，1992(2)

⑪ 北凉石塔上七佛右袒和通肩衣均有，如马氏塔。

摄山一期石窟中出现了三佛造像。在阿富汗贝格拉姆以东的肖托拉克地区，出土的4、5世纪的佛教雕刻中就有三佛石雕，在犍陀罗和阿富汗这种图像甚多。印度东北部圣地萨拉纳特，也出土有5世纪三佛三尊像，这一造像形式在4、5世纪笈多时期流行较普遍。汉地三佛造像当源于印度，但在规模和组合形式上要超过印度。从现有明确纪年造像资料来看，我国汉地三世佛造像，较早的是北凉石塔上由七佛一弥勒菩萨组成的三世佛题材。小乘佛教通常把三佛指作过去、现在、未来三佛，大乘佛教认为众生皆有佛性，皆得成佛，于是制造出无数的神佛系列，形成三世十方诸佛世界，也称"千佛"，这在摄山二期下022窟及浙江新昌南齐千佛洞均有表现。这些遗物证明了南朝在宋齐年间(约5世纪)三世十方诸佛信仰之盛。北方云冈石窟在一期造像中出现了三佛，以18、19、20窟为代表，时间约在460—465年，较形象地体现了三世佛主题，石窟外部崖面上雕刻大量排列有序的小坐佛像，用以表现三世十方诸佛，窟内所造三尊大佛像用以突出过去、现在、未来三世佛。与摄山三佛窟不同的是，云冈三佛窟除19窟左右二佛置于两附窟内，18、20窟均未出现三壁三龛形制，云冈石窟迟至三期造像才出现此形洞窟，约占此期洞窟近1/2，与云冈三期相近的时间段，龙门也出现三壁三龛式石窟，晚建康半个多世纪。

在摄山二期石窟中出现了三壁环坛格局，北方出现这一形制是在云冈三期(494—524年)，在龙门则盛行于北魏末期正光年间的石窟中，洛阳龙门这种窟形的来源及发展俱不清楚[12]，并且云冈这一形制窟室的出现要比龙门早，其演变程序由正壁设长方形坛基逐渐增至左右壁设长方形坛基，其过程与摄山二期变化形式相同，出现却晚摄山十余年。宿白先生在阐述云冈石窟中的汉化因素时，认为北魏迁都洛阳后，"新贵更深染华风，重视中原事物，所雕窟龛进一步汉化"，三壁三龛及三壁环坛可视为南式北上的又一例证。

(四) 褒衣博带式佛衣

无量殿主尊为摄山二期造像，佛衣呈圆领下垂至腹部，无对襟作装迹象，下垂圆领形同魏晋帝王冕服中的曲领，与之相似的佛衣，在云冈第6窟后室中心方塔柱南面的下层佛龛可以见到，只是佛像僧祇支及博带清晰。第6窟属云冈二期，建于文成帝以后至孝文帝迁都以前[13]，即465—494年，与摄山无量殿建造时间相近，此间大型佛像均改变了过去的佛装，多为右领襟敷搭左肘的褒衣博带式佛衣，这是汉化佛像中使用最为普遍的佛衣形式，摄山二期下019窟释迦坐像也属此类。摄山及云冈这期间出现的圆领下垂式佛衣，既不同于通肩衣，也不同于常见的对襟式右领襟敷搭左肘的褒衣博带式佛衣，它出现在佛衣汉化转型时期，应引起特别注意。浙江宝相寺齐梁年间造弥勒大佛与孝文帝迁都前云冈第5窟后室主佛衣着完全一致，均非通肩式及褒衣博带式，在对襟长袍外还有宽帛披于两肩，疑与齐时朝野盛行的"假两"有关[14]。北朝佛像汉式化进程中，较为特殊的衣着方式应与南朝关系密切。

5世纪南北方造像多与帝王有关，据《魏书·释老志》记：文成帝"诏有司为石像，令如帝身"，"兴光元年(454年)秋，敕有司于五级大寺内，为太祖已下五帝，铸释迦立像五，各长一丈六尺"。云冈一期五座佛像，当是不久前五级大寺铸像事件的一次重复，又宝唱《比丘尼传》卷三《建福寺智胜尼传》："永明中智

---

⑫ 宿白.平城实力的集聚和"云冈模式"的形成与发展//中国石窟·云冈石窟第一卷.北京：文物出版社，1991

⑬ 宿白.云冈石窟分期试论.考古学报，1978(1)

⑭ 周锡保.中国古代服饰史.北京：中国戏剧出版社，1984

胜舍衣钵为宋齐七帝造摄山寺石像”。这些佛装应该是“帝即当今如来”思想与佛教造像汉式化结合的产物,实质是帝王着装的真实反映。

北魏胡服汉化过程并不顺利,《魏书·高祖记上》:“孝文帝太和十年正月,癸亥朔,帝始服衮冕……四月辛酉朔,始制五等公服”,至太和十八年改革本族的衣冠制度,十九年引见群臣时并班赐百官冠服,以变更胡服。孝文帝的服饰改革是由上而下的,时间近十年,然其汉化进程并不彻底,《南史》卷六十一《陈伯之传附褚谓传》记,南朝梁武帝天监元年(502年)入北魏的褚谓,参加北魏元会看到大臣服饰时作诗曰:“帽上著笼冠,裤上著朱衣,不知是今是,不知非昔非”,以此描述北朝服饰汉化的不伦不类。至北魏孝明帝再次对服制进行改革,服装进一步趋向博大,《洛阳伽蓝记》卷二《城东》中,陈庆之谈及北魏末年到洛阳的感受时说:“羽仪服式,悉如魏法,江表士庶,竞相模楷,褒衣博带被及秣陵。”因此北魏直至末期,其服饰汉化才被南朝士大夫接受。

北魏云冈5、6窟出现的褒衣博带式服装,时间约在太和十八年迁都之前,若以上述北魏服饰改革的进程来看,汉式化如此彻底及仪轨如此成熟的佛教造像,突然为北魏所创,当不可思议。北魏在云冈一期,佛衣多作右袒偏衫和通肩袈裟[15],二期造像中汉式佛像应与孝文帝太和十年(486年)开始的服制改革相呼应。四川茂汶出土的南齐褒衣博带造像,早至齐永明元年(483年),摄山无量殿圆领下垂主尊的制作也不晚于齐永明二年,当时北方服装变革尚未开始,所以,北魏佛像的汉式化,可视为由南朝引进。

要提出的是,一个成熟风格的出现都应有其发展过程,褒衣博带式佛像通常右手作无畏印,左手作与愿印,内衣着僧祇支,腰束博带,外披对襟式袈裟,右领襟通常敷搭至左肘,5世纪末博带佛像在南朝的突然出现就是这种形式,并在南北朝推广延续了近半个世纪。褒衣博带用于非佛教场所,较早见于南京西善桥南朝刘宋时代的墓室砖印壁画“竹林七贤与荣启期”,其中荣启期像就为此装束,其如何进入佛教造像并如何演变尚不得而知。阮荣春先生在《论褒衣博带式佛像的产生》一文中对这种造像形式的由来进行了论述,认为日本文化厅藏“画纹带佛兽镜”上面佛像装束为褒衣博带式佛装的早期形式,因佛兽镜产自中国南方吴地,由此,将褒衣博带在南方的出现上推了一个多世纪,这是目前所见唯一关于褒衣博带佛衣由来的专题论述。

摄山下019窟释迦坐佛右肩原有弧线,应为偏衫,褒衣博带外着偏衫在成都万佛寺见于梁释迦坐像龛及佛坐像[16]。这种服饰不见于云冈,往南在山西左权第1窟开始出现这种服饰,至龙门更为普遍,如宾阳中洞、弥勒洞北洞、普泰洞、魏字洞、药方洞的正壁主尊,几乎涵盖了龙门开凿的全过程。在巩县石窟第1、4窟较多见,天龙山第3窟东峰、第4窟均可见到,造凿时间已至东魏,麦积山如第126窟、第55窟。这种袈裟外披偏衫,为北魏后期流行广泛的形式,北朝出现这一形式的最早造像为宾阳中洞主尊,完成于北魏宣武帝正始二年至孝明帝正光四年之间,时间要晚于5世纪末建造的摄山下019窟,这一形式的开创当始于南朝建康,它是褒衣博带式佛衣的另一重要形式,在南朝与四川茂汶齐永明元年未着偏衫的褒衣博带佛像出现时间相近。

(五) 敷搭双肩下垂式佛衣

---

⑮ 第16窟中的褒衣博带,宿白先生认为完成于迁都前后。

⑯ 刘志远,刘廷壁.成都万佛寺石刻艺术.北京:中国古典艺术出版社,1958

敷搭双肩下垂式佛衣在摄山二期的晚期出现，中102窟主尊即着此服，并在袈裟外穿有偏衫，与天龙山第8窟中心柱北壁坐佛衣饰一致，上089窟坐佛若胸确系带结，则佛衣形同天龙山第8窟西壁坐佛。这种佛衣在北朝多流行于东魏、北齐及向隋过渡的造像中，且十分普遍，天水麦积山第62窟也可见到此类造像佛装。梁思成先生认为这些与前期迥然不同的新形式的出现，与前期造像相距最多十余年，决非逐渐蜕变而成，而是骤然产生且传播极快，并对促使这种风格突然产生的原因表示疑问。这是涉及南北朝造像第二次大规模风格转变的重要课题，在摄山二期造像中出现这一形制当受到重视。

北朝末流行这一形制的石窟中，较早纪年为河南灵泉寺小南海中窟，建于北齐天保元年(550年)，摄山中102窟要早其半个多世纪。这一形制6世纪中旬在中土流行有其地域性，较多出现在山东以北、天水以东的中原地区。同一时期青州、建康、成都、天水等地，褒衣博带的演变进入右领襟敷搭至左肩，进而收紧呈小圆领佛装，出现形似天竺通肩衣的穿法，这里称之为“褒衣博带演化式”佛衣。敷搭双肩下垂式佛衣似由褒衣博带与半披式袈裟结合演化而来，它与“褒衣博带演化式”佛装的流行各有其地域性，并且共同促成了隋唐佛装风格的形成，详文另作论述。

对襟式敷搭双肩下垂式佛衣较早见于北凉石塔上的七佛，在金铜佛中较早见于山东临朐太和九年(485年)李旷造像，其具体穿法不同于摄山中102窟及北朝末期的敷搭双肩下垂式，是否为其雏形尚待研究。太和九年正值摄山二期，时间与摄山二期重叠，并且风格不及摄山定型，以摄山为北朝末期流行的敷搭双肩下垂式佛衣的源点似更可取。只是这一形制服饰如何未在南朝得到推广尚待进一步研究。

(六) 外展式衣纹及璎珞

摄山一期下024窟正壁，主尊右侧胁侍菩萨立像，水泥已剥落，其衣裙下摆呈八字形外展。二期造像中，下019窟两胁侍菩萨主像，天衣保存较完整，八字形外展方式较为清晰，与之相似的风格在同期立佛造像中也有运用，如下004窟主尊。浙江新昌千佛岩据《嘉泰会稽志》载，建于齐永明中(483—493年)，主窟内上层左右各塑护法主像一尊，披帛及裙襞均呈八字形外展。以上是南朝遗留时间较早的几例外展式造像，这类服饰在南朝流传较广，持续时间也较长，吉村怜先生将这种形式的衣着形象地称为“鱼鳍状衣纹”[17]。四川绵阳汉代平阳府君阙上，有梁普通三年(522年)追刻的菩萨立像，还有苏州吴县制作的梁大同十年(544年)陈宝齐造无量寿三尊像[18]，都属这类衣纹的典型范例。四川这类服饰最早见于茂汶齐永明元年造像碑侧长条石上的观音立像，天衣下垂呈外展式，可见川地与建康造像风格形成时间相近，关系密切。与摄山一样，成都地区立佛佛衣也多以外展式来表现，如梁普通四年康胜造像，梁中大通五年上官法光造像等。虽然万佛寺造像在南朝后期衣裙渐趋贴体，下摆内敛，但南朝菩萨天衣外展式造型仍有延续，如藏日本东京艺术大学的陈太建元年(569年)铜观音立像。

在北朝，外展式衣纹表现较早出现在云冈二期及龙门造像中，与南朝一样此风格较多被用在对立佛、立菩萨及对裳悬座的处理上，并历北魏一代保持不变。这种风格的出现时间正值孝文帝服饰改革期间，从发生时间看，南朝摄山出现要早，从风格上看，外展式衣纹与东晋飘逸的画风一脉相承，此风当形成于晋宋年间。

---

⑰ (日)吉村怜.止利式佛像与南朝样式的关系.佛教艺术，昭和十六年，219号

⑱ 现藏北京图书馆。

关于璎珞，由于摄山一期菩萨中，已剥离造像细部漫漶不可识，仅能从二期下019窟菩萨像上去考察。下019窟两立菩萨像，有X形披帛及X形穗状璎珞，并于腹前交叉穿璧。成都地区X形穗状璎珞，较早见于梁普通四年康胜造像碑中的胁侍菩萨，北方在云冈三期较晚造像中，流行X形披帛穿璧现象，却不见X形穗状璎珞，龙门X形璎珞最早见于古阳洞正壁二胁侍菩萨，据宿白先生考此窟开凿时间应在北魏正始二年(505年)以前，于迁都后不久，即太和十八年以后，当晚于摄山下019窟。

四 造像题材

摄山造像在其发展过程中，目前所能见到的造像题材大致有：一期前期有一佛二菩萨，之后出现三壁三佛，并且每尊佛左右胁侍两菩萨。二期早期仍以一佛二菩萨为主，同时出现千佛，之后出现释迦多宝并坐佛，无量寿佛及观音、势至胁侍结合出现，二期较后阶段出现弥勒佛，其胁侍增为二菩萨、二力士，同期还出现一立佛众多胁侍的组合[19]。在摄山第三期造像中出现接迎佛，另据《明征君碑》记载，明僧绍之子仲璋所造佛像不只无量寿佛，“上宪优填区，仰镂能仁之像”，优填为拘赊弥国王名，《增一阿含经》中有优填王因思念释迦而为其造像一事，印度佛教造像中常出现优填王的形象。能仁为释迦牟尼的别称。所以当初摄山造像中应有释迦和优填王塑像。

(一) 释迦多宝佛

云冈一期造像中尚不见释迦多宝并坐像，北魏此类像较早见于台北国立历史博物馆藏天安元年(466年)曹天度造塔上，及藏美国旧金山亚洲美术博物馆延兴二年(472年)二佛并坐铜像。释迦多宝并坐像在云冈第二期(465—494年)造像中广为流行，并延续至第三期造像，长盛不衰，同时，这也是龙门、巩县石窟造像的常见形式。由河北曲阳修德寺出土的纪年造像，可知释迦多宝并坐像流行于河北6世纪造像中，这也是北方流行较为广泛的造像形式。

摄山释迦多宝并坐像约出在齐永明年间(483—493年)，成都地区较早见于西安路梁大同十一年(545年)造像碑，风格与摄山相似。从时间上看，北方出现这一形式造像要早于南朝，但在这类造像的着衣方面，北朝多为半披式袈裟，南朝多褒衣博带佛衣，南北似呈现各自独立发展的态势。释迦多宝并坐取自《法华经·见宝塔品第十一》，讲述多宝佛邀请释迦入座，并敦请释迦为其演说《法华经》一事。《法华经》于西晋太康七年为竺法护首译，十六国时期，后秦弘始八年为鸠摩罗什译成，《法华经》连同《般若经》、《大般泥洹经》是构成魏晋南北朝佛教思想的经典支柱[20]。陈隋之际，《法华经》成为天台宗据以立说的根本经典，此经传至南朝，刘宋时期竺道生为其作疏，名《妙法莲华经疏》，对后世影响较大，齐竟陵王萧子良、宰相王俭招名僧学人讲《法华经》，并为之注疏。建康、成都地区出现的释迦多宝佛当与南朝流行《法华经》有关。

(二) 千佛

---

⑲ 由于水泥剥离尚不完全，胁侍身份不能确定。

⑳ 任继愈.中国佛教史：卷二.北京：中国社会科学出版社，1997

摄山千佛的表现在下022窟，围绕主尊分上下五层雕满窟壁，小千佛均作禅定印，佛衣下摆均作裳悬式，与本窟主尊造型相似。同样的千佛造型还见于浙江新昌千佛窟左侧小窟中的千佛，两地在相近的时间内造像呈现出一致性。

三佛或可认为具有过去、现在、未来的小乘思想，而千佛的出现则表明大乘佛教思想的确立。佛经自西汉传入中土就是大、小乘并入的，东汉支娄迦谶所译的《阿閦佛国记》、《无量清净平等觉经》及三国支谦所译的《阿弥陀三耶三佛萨楼檀过度人道经》就含有他方佛的信仰，即确立在现在世的世界中，除释迦佛之外，尚有许多佛国世界，改变了小乘"一世一佛"之说。并且大乘佛教还认为除现在世界有十方世界，若结合过去、未来世，则有三世十方诸佛或称"千佛"，由此成为千佛造像据以表现的理论基础。

制作三世十方诸佛所依据的佛经相当复杂，《法华经·方便品第二》载："菩萨闻是法，疑纲皆已除，千二百罗汉，悉亦当作佛，如三世诸佛，说法之仪式"，常被引为制作千佛的依据。东晋佛陀跋陀罗于建康道场寺译出的《大方广华严经》，其中《如来名号品第四》对支谶所译此经的佛名号部分更有扩充。据日本井之口泰淳先生研究，现存《大藏经》中佛名经有14种17部，常见于石窟中的还有如《过去庄严劫千佛名经》、《未来星宿劫千佛名经》、《佛说决定毗尼经》等。

千佛表现较早见于4世纪阿富汗巴米羊石窟，我国较早见于西秦建弘元年(420年)炳灵寺169窟，新疆地区千佛图像约晚至6世纪。较中原北方地区晚，云冈千佛在一期造像中已较普遍，依现存实物看，北方千佛的表现要早于南朝摄山及浙江新昌齐永明年间的千佛窟。

(三) 弥勒佛

摄山在二期造像后期，主尊出现了倚坐说法佛，如中102窟、上089窟，应为弥勒[21]。传世宋元嘉二十八年(451年)刘国之造弥勒佛像，为南方现存最早的弥勒，四川茂汶造像碑正面镌刻即为弥勒坐像，浙江新昌宝相寺大佛也为弥勒像。有关南方造弥勒像的记载，起于东晋年间，法显于义熙八年(412年)东返至青州，持天竺龙华图，首创龙华寺，法显随后南下建康。南方弥勒造像也可由海路传入。

《名僧传》载宋龙华寺道矫"元嘉十六年(439年)……造夹苎弥勒佛倚像一躯，高一丈六尺"。将传统夹苎工艺用于佛像制作。创"夹苎行像"的当为戴逵，《辨证论·卷三》载戴逵为招提寺"手制五夹苎像，并像好无比"。戴氏父子活动在晋宋，《法苑珠林·卷十六》记载了戴逵子顒造会稽龙华寺弥勒像一事。南方自支遁撰《弥勒赞》后，弥勒信仰始盛于南朝。

弥勒信仰约出自印度二三世纪的北部及西北部，西晋竺法护初译《弥勒成佛经》、《佛说弥勒下生经》等弥勒净土经典，四五世纪弥勒三经与其他弥勒经典，如《妙法莲华经》一起成为中土弥勒信仰的主要依据。

十六国时期弥勒信仰自西北陆路传入中国，其间在北凉、北魏出现弥勒菩萨造像，甘肃酒泉北凉承玄元年(428年)高善穆石塔，塔上雕有过去七佛与弥勒菩萨龛像，为现存纪年最早的弥勒菩萨形象。中国对弥勒的表现通常有菩萨和佛两种形式，分别表现弥勒上生于兜率宫说法和下生于龙华树下成道。菩萨形象常以交脚方式单独塑造，或者与七佛并置，这在北凉石塔及云冈、龙门造像中多见。其成佛形象常以单尊或三佛形式出现，汉地最早的三佛造像见于炳灵寺169窟，其中的1、4、7、9、14、16、21号龛

㉑ 阮荣春，黄宗贤.佛陀世界.南京：江苏美术出版社，1995

均为三佛，贺世哲先生考其应为竖三世，即过去、现在、未来三世佛，其中有未来佛弥勒，这样十六国时期北方对弥勒的身份表现已是菩萨、佛兼有。

北魏太武帝灭佛，加速了三佛造像的发展，正如沙门统昙曜在《付法藏因缘传》第一卷中说："敬礼无边际，去来现在佛，等空不动智，救世大悲尊"，这里的"去来现在佛"就是指过去、现在、未来三佛，由他主持开凿的云冈第17、18、19、20窟，较形象地体现了三世佛主题。北魏延兴年至隋，北方出现了多起与弥勒信仰有关的暴动，宿白先生认为这在一定程度上限制了弥勒信仰。在此后的云冈及龙门造像中，弥勒菩萨表现不减而弥勒佛却少有表现。直至云冈三期及龙门三壁三龛的大量出现，又恢复了对三世佛的表现。北朝后期三世佛表现较为普遍，并且阿弥陀佛取代过去佛进入三佛主题，其三佛含义已不同于早期的"三世佛"，河南安阳宝山大留圣窟，东魏武定四年(546年)造三壁三尊佛及隋开皇九年(589年)造大住圣窟，均为卢舍那佛、阿弥陀佛及弥勒佛。

北方5世纪初至6世纪末，弥勒佛的塑造历经孝文帝执政时期的萎缩，至北朝后期又得以恢复。北方弥勒佛造像多以三佛形式出现，单尊大佛少见，单尊造像多为太和以后民间所为，且形态较小[22]。这些造像的显著特点即多为倚坐，这是北方6世纪初弥勒造像的常见形式。南方弥勒信仰与北方有所不同，弥勒表现多为弥勒下生经中的成佛造型，对弥勒菩萨表现较少，出现时间似要晚于北方[23]。南朝单体倚坐弥勒像，如前文所述于宋元嘉十六年已出现，并且梁普通六年(525年)公孙伯成夫妻造弥勒一躯，高4寸，为倚坐。倚坐弥勒在南朝流行较早，且较普遍，这一姿态象征弥勒成佛后急于走下神坛，现身于世人的迫切心情，为弥勒所特有。摄山二期萧齐末年造倚坐弥勒，应为存世较早的单尊大型弥勒像。

(四) 阿弥陀佛

阿弥陀佛信仰在印度约兴起于1世纪以后。随着大乘佛典的传译，这一信仰及经典也开始输入中国，北方东汉末安世高初译《无量寿经》，曹魏康僧铠再译，与姚秦鸠摩罗什译《阿弥陀经》及刘宋畺良耶舍译《观无量经》并称"净土三大部"。南方有关弥陀净土信仰译籍，较早为吴支谦译《阿弥陀经》二卷，与康僧铠《无量寿经》为同本异译。早期往生净土的记载，北方要早，南方弥陀净土兴盛在东晋庐山慧远以后[24]。

北方现存最早有明确纪年的阿弥陀佛造像，为炳灵寺169窟第6号龛，主尊作禅定印，结跏趺坐于覆莲座上，左上方墨书"无量寿佛"，两旁胁侍观音和大势至菩萨。北魏无量寿佛表现甚少，云冈石窟中有第4窟南壁正光年间造像，第19窟西胁洞后壁延昌四年造像及第38窟吴天恩造像，且皆为迁都后所做，龙门出现无量寿佛也较晚，时值孝明时期[25]。北朝晚期阿弥陀佛造像较多，与弥陀净土信仰在北方的兴盛有关，北朝末期，高僧昙鸾倡导称名念佛，并为世亲《无量寿经论》作注，大力宣传弥陀净土信仰，为以后净土宗的创立奠定了基础。这一时期北方无量寿佛的雕造多集中出现在河南安阳石窟群，其组合多为卢舍那佛、阿弥陀佛及弥勒佛。另外，日本水野清一先生认为，北齐、隋石窟中，释迦、阿弥陀佛及弥勒佛的三壁三佛制，也是较普遍的造像形式。阿弥陀佛如何取代北方早期"竖三世"中的过去佛而进入三佛，尚待研究。

㉒ 宿白.南朝龛像遗迹初探.考古学报，1989(4)

㉓ 南方弥勒菩萨造像，较早见于成都西安路齐永明八年释法海弥勒造像背面，雕有交脚弥勒菩萨像。

㉔ 汤用彤.汉魏两晋南北朝佛教史.北京：北京大学出版社，1997

㉕ 宿白.南朝龛像遗迹初探.考古学报，1989(4)

南方现存较早的阿弥陀佛造像为宋元嘉二十五年(448年)晋丰县□熊造无量寿石像,四川茂汶造像碑背面立佛龛右上角刻有榜题“无量寿佛”,并且在其左右条石侧面各雕菩萨一尊。有关无量寿佛与菩萨,嘉平四年(252年)康僧铠译《佛说无量寿经》卷下讲无量寿佛国有二菩萨,一名观世音,一名大势至。刘宋畺良耶舍译《观无量经》具体描绘了无量寿佛与胁侍菩萨的组合:“无量寿佛住立空中,观世音大势至是二大士侍立左右”,据此,茂汶无量寿佛左右两石条侧面菩萨应为观音和大势至,并且这也是目前所见南方最早的观音、大势至菩萨造像。

南方东晋年间有关阿弥陀佛造像的记载,《历代名画记》讲述戴逵“曾造无量寿木像,高丈六,并菩萨……三年刻像乃成,迎至山阴灵宝寺”,戴逵逝于太元二十一年(396年)。中原高僧道安,于兴宁三年(365年)河南骚乱之后,率徒南下,《法苑珠林》卷十三记其初抵荆襄时,“东晋孝武宁康三年(375年)四月八日,襄阳檀溪寺沙门释道安盛德昭彰,擅声宇内,于郭西精舍铸造丈八金铜无量寿佛”。建康除在齐永明年间造无量寿大佛,在梁天监十五年(516年)临川王萧宏又造无量寿大佛,“带地连光合高五丈”。从记载来看,晋世以后,南朝弥陀净土信仰长盛不衰,未出现北朝整个5世纪无量寿佛造像的萧条局面。摄山无量寿坐佛应为当时这类造像中规模最大的。

摄山造像在二、三期均出现阿弥陀佛,三期造像中出现了接迎佛。弥陀净土信仰认为,信奉者在临终时,阿弥陀佛便从西方十万亿土前来迎接,故阿弥陀佛又称“接迎佛”,并且阿弥陀佛或孤身来迎或携胁侍来迎,摄山出现两尊接迎佛并置,与佛经仪轨不符,或原为不同场所,后放置一处。《明征君碑》记梁临川王萧宏天监十五年(516年)又造无量寿像一躯,并“参差四注,周以鸟翅之房;迢迟千寻,饰以鱼鳞之瓦”,碑文记此大像被置于四注瓦顶的精舍中,疑置于栖霞寺内,现存栖霞寺正殿左侧佛龛内佛像头部,宿白先生疑为萧宏所造无量寿佛的遗迹。以寺内多为可移动圆雕佛像来看,上述两尊接迎佛应为同期栖霞寺内造像。

(五) 飞天

摄山在下002窟窟顶出现飞天壁画,为确立此飞天的时间断代,下文拟就隋唐以前的飞天造型风格作概要分析。

代表凉州模式造像风格的酒泉文殊山千佛洞,窟顶绕中心塔柱处绘有飞天与伎乐天,具体表现上,以红线或墨线勾勒轮廓,再用鲜艳浓厚的色彩涂其衣裙和帔帛,并参用晕染方法增强立体感,与早期新疆龟兹地区石窟飞天造型有一定渊源关系。飞天形体写实性强,躯干与双腿呈90°。类似的飞天还见于炳灵寺169窟西秦壁画,宿白先生认为时间约为凉州模式的晚期[26]。

这种注重写实的飞天造型,一直延续至云冈一、二期造像中,也反映出凉州模式对云冈造像的影响,这类飞天由西向东传播,通常形体较大,帔帛及形体刻画较写实,没有南朝飞天图案化的莲花形外观。

南北朝时期,北方的这种写实造型的飞天,特别是在孝文帝改制后逐渐消失,代之以南式飞天造型。总体来看,飘扬夸张的天衣及图案化的莲花形外观,是南朝飞天的最大特征,造型飘逸,刻画上注重线条的流畅,与顾恺之《洛神赋图》风格相近。南朝现有飞天的最早实物资料是成都万佛寺宋元嘉二年(425年)经变石刻拓片上的飞天造型,身体由双膝处向后弯曲,小腿及足部均被天衣掩去,天衣被处理

㉖ 宿白.凉州石窟遗迹与“凉州模式”.考古学报,1986(4)

成莲花状，据日本学者吉村怜先生分析[27]，南朝的这类天人像通常与“莲花”及“变化生”同时表现，以此寓示由“莲花”向“变化生”到“天人”的轮回过程，在栖霞下002窟飞天旁，同时出现有这种莲花造型。与川地类似的飞天造型还见于南齐(494年)建的江苏丹阳胡桥墓，及河南邓县彩色画像砖墓，三地飞天造型相似，均由双膝处向后弯曲。北方在孝文帝改制后，吸收南朝典章制度，南式造像北上，同时北上影响的就有这种飞天造型，在北魏后期至东、西魏，南式天人像风行北方各石窟。

约在494年前后，南式天人造型开始发生变化，以成都西安路齐永明八年(490年)法海造像及龙门莲花洞飞天造型为代表，造型在前期基础上，逐渐趋向由腹部开始向后弯曲，这可视为飞天由双膝转向由腹部弯曲的过渡形式。

6世纪初，南式飞天造型进一步演化，形体由腹部向后弯曲已成定式，如巩县第三窟(517—527年)，敦煌285窟(西魏)及常州戚家村墓的天人像。莲花形外观及足部的掩去仍是其主要风格特征。

南式天人像影响范围较大，北至天龙山、龙门、巩县，西北经麦积山至敦煌。隋唐时期，这种南式天人像开始消失，代之而起的飞天减弱了装饰性，更趋于写实表现，双足得以刻画，有向早期北方飞天样式回归的趋向，并且飞天形体多由胸部开始向后转折，呈现“秾丽丰肥”的民族风格特征。

栖霞飞天在形体动态上，是由胸部开始转折，具备隋唐飞天的特征，但仍保留有许多南式飞天的风格特征，如图案化的莲花形外观，不刻画足部，有“小莲花”或“变化生”的表现，也体现了早期南式飞天的特征。我们知道，佛教造像两次大规模的风格转变均出自南朝，一次是“秀骨清像”、“褒衣博带”式造像的出现，另一次是萧梁张僧繇“面短而艳”风格的创立，开隋唐“秾丽丰肥”造像之先河。栖霞飞天已具“面短而艳”造型，应在梁以后出现，鉴于其仍保留有南式飞天造型因素，并未完全呈现隋唐飞天样式，可视为南朝向隋唐过渡时期的飞天造型，时间约在南朝末期。

第二节　南朝佛教造像对北方的影响及传播路线

孝文帝改制以后，南式造像风格北上，影响范围甚广，远不止麦积山和青州两地。但在对南式造像风格的承袭上，与南朝步调的一致性及持续时间之长来看，麦积山和青州两地表现出较北方其他地区，与南朝有着更密切的渊源关系。文章拟对成都和麦积山，及建康和青州造像之间的关系作具体阐述，在现有资料的基础上，对南朝造像北上传播路线作探讨性认识。由于向北传播是由成都和建康两地展开的，对这两个中心的造像关系也一并作分析，以明晰南式造像的流布脉络。

一　成都对麦积山造像的影响及传播路线

麦积山地处北方丝路古道及关陇地区，与四川交往密切，其西有凉州造像风格，东有云冈、龙门，南有以成都为代表的南式造像，促成其风格形成的因素较为复杂，学界对麦积山与川地的造像关系尚存许多争议。本文就麦积山及成都两地造像风格比对入手，使传播关系得以明确，进而探索出传播路线。

㉗ (日)吉村怜.南朝天人像对北朝以及周围诸国的传播.佛教艺术，昭和六十年，159号

(一) 成都、麦积山造像风格分析

地处秦州上邽县境内的天水麦积山石窟,为公元396—416年间后秦姚兴凿山而修,后毁于北魏灭法,十六国时期的石窟遗存,在剥蚀的墙体中依稀可辨[28]。现存早期造像多造于北魏文成帝复法之后,其早期造像已受到南朝的影响,杨泓先生认为,"由于当时关陇地区和四川等地交往密切,麦积山作通肩式服装的塑像,从面型到衣纹等方面,与南朝元嘉鎏金造像更肖似"[29]。阮荣春先生在阐述麦积山早期造像的南式因素的成因时认为,"中印度笈多造像可经四川北上影响,同时逐渐形成的南朝造像风格也乘势北上,使北方造像风格发生了根本的变化"。由麦积山早期佛像着装与炳灵寺、云冈昙曜五窟一致来看,麦积山除受到东、西线的影响外,来自南线的影响不可忽视。

南朝造像大规模地影响北方,是在孝文帝改制之后。麦积山此间佛像转型出于何时,学界尚存争议,其现存唯一保存纪年铭文的是景明三年(502年)的115窟,黄文昆先生认为此间麦积山造像仍延续旧式,变化不大,并认为麦积山石窟艺术获得长足发展,是在此后的30年[30]。金维诺先生考证此铭文,认为是重修所题,窟中壁画、造像形制均较古,不类景明年间的造像。麦积山造像在494年改制之后,是否对南式造像作出迅速反应,尚待研究,但纵观其造像风格演变的进程来看,麦积山较四川、青州显得滞后。

四川地区南朝纪年造像历宋、齐、梁三代,其中刘宋年间的纪年像仅一件,为万佛寺出土的宋元嘉二年(425年)石刻造像碑,此碑落入法国人之手,流失国外,下落不明,其造像拓片刊登在《成都万佛寺石刻艺术》一书中,吉村怜先生认为此碑画像内容为法华经普门品变相,其中并无佛像造型,值得注意的是碑中出现了龙及飞天形象。

佛经中有关龙的记载:"龙者,长身无足……首上皆有七龙头,右手执刀,左手执绢索,乘云西往。"文中描述龙有七头,颇似印度阿旃陀19窟中蛇王的七蛇王冠。中土佛教艺术中,龙皆只有一头,并有足部刻画,是对传统汉画像石龙形象的继承。

万佛寺元嘉二年造像碑中的龙形图案,较完好的印有龙身前半段,一足由腹部伸出,一足曲折于身后,身形同于顾恺之《洛神赋图》中的独龙,可以看出其间的一脉性。现有南朝佛教造像中,龙形出现极少,这是仅有的一例,由于时间较早,更显珍贵。龙的造型在北方佛教造像中较多,云冈、敦煌、龙门、麦积山及青州的北魏造像中均有出现,时间多为武帝灭佛之后,晚于成都,因此,将龙用于佛教造像南朝较早。麦积山、青州均出现龙首朝下,身形与成都造像一致。麦积山以133窟第16号碑双龙龛梁中的龙首为代表,时间为北魏晚期,青州此类造型极为普遍,较早的如北魏太昌元年(532年)比丘尼惠照造弥勒像。上述两地,龙在佛教造像中的运用,与成都地区应有渊源。

此造像碑另一要素,是在画面中部偏右侧出现了一例完整的飞天形象,身着天衣,以跪式游于天空,这是现有南朝飞天的最早实例。有关南朝飞天风格的发展,已在前文摄山"飞天"一节中有过介绍。四川地区飞天造像还见于成都西安路齐永明八年法海造像,背光尚存一身飞天浮雕造型,川地梁代背屏造像上飞天出现较为普遍。

㉘ 金维诺.麦积山石窟的兴建及其艺术成就//中国石窟·天水麦积山.北京:文物出版社,1998

㉙ 杨泓.试论南北朝前期佛像服饰的主要变化.考古,1963(6)

㉚ 黄文昆.麦积山的历史与石窟.文物,1989(3)

飞天图像是中印两国佛教造像的共有特征，在印度，从拉姆加山、巴尔胡特及山奇的雕刻上，都可见到飞天的形象，多只表现一条腿的运动，以增加飘逸性，这种表现方式较多见于青州的背屏造像。在天衣向身后飞展及形体动势方面，可以看到南式飞天对印度的吸收。北朝出现南朝式天人像的最盛期，是在北魏末年至东西魏这一阶段，此风向西影响至敦煌，新疆地区不见这类造型。从发生时间及风格的一致性来看，北朝南式天人像应源自南朝。

成都在萧齐年间的一期造像中盛行三瓣式裳悬座。川北广元1983年出土有延昌三年(514年)造像题记"释迦文佛"造像碑[31]，主尊为结跏趺坐，作无畏与愿印，佛衣为褒衣博带式，三瓣式裳悬座。同时出现的另一件背屏式造像，主尊也为三瓣式下垂佛衣，与延昌三年像同，应为北魏晚期遗物。麦积山三瓣式裳悬较早见于北魏太和改制以后的121窟佛弟子像，这以后至北魏晚期麦积山佛造像形式，有许多与四川茂汶造像完全相同[32]，麦积山三瓣式裳悬时间上要迟于南朝。云冈、龙门及巩县石窟则不见此风，多为外展下垂及水平下垂式佛衣，可见北方因地域的不同，对南朝造像的吸收具有选择性。通过三瓣式佛衣的南北流布，可以看出由成都经广元到麦积山，存在一条佛教造像传播路线。

建康造像一至三期均为螺发，川地萧齐纪年造像，佛均为无纹肉髻，表现出与建康不同的风格取向，四川螺发的大量出现约迟至萧梁中叶。麦积山太和改制前，佛多为水波纹肉髻，如74、78窟三佛。改制后佛作褒衣博带装束，且佛多为无纹肉髻，以23窟主尊为代表，显示出与川地造像的一致性。在成都第二期造像中大规模盛行的螺发未被麦积山吸收，其仍然恪守无纹肉髻，显出与东洛相同的造型取向。

在印度，犍陀罗地区造像多为波浪式发纹，秣菟罗地区佛像发式主要有三种：一为螺状肉髻，一为螺发，还有无纹肉髻。无纹肉髻犍陀罗系统也有[33]，在中国，这也是早期南传佛教造像的特征之一。汉魏时期四川乐山麻浩崖墓龛楣坐佛即为无纹肉髻，魏晋时期主要见于江浙地区的青瓷魂瓶上，佛像也常用这一形式。魏晋时期无纹肉髻在北方见于凉州造像、炳灵寺169窟及云冈一期等造像。在中土这种发式的流行南方要早于北方。

茂汶齐永明元年(483年)释玄嵩造无量寿、弥勒二尊像，像碑背面主龛右上角刻有榜题"无量寿佛"，其左右条石侧面菩萨像应为观音和势至，这也是现存南朝最早的西方三圣像。北方现存此类题材造像为炳灵寺169窟第6号龛，建于西秦建弘元年(420年)，龛内塑有无量寿坐佛及观音、势至二胁侍立像。有关对西方三圣造像的表现，文献记载较早的为东晋戴逵(326—396年)所造，《历代名画记》载戴逵："曾造无量寿木像，高丈六，并菩萨……三年刻像乃成，迎至山阴灵宝寺"，同书另记："今亦有逵手铸铜佛并二菩萨在故洛阳城白马寺，隋文帝自荆南兴皇寺取来"。戴逵所造西方三圣，有木雕和铜铸两种，且规模宏大，体现了南朝对这类题材的热衷，从时间上看，戴逵造西方三圣要早于北方。

四川茂汶齐永明元年造像(483年)侧面条石上的胁侍菩萨头戴低宝冠，身着X形帔帛交叉于腹前，宽帛由肩后沿身体两侧外展下垂，两菩萨均为立像，跣足立于莲座上。西安路永明八年法海造像，主尊两侧胁侍为着X形宽帔帛。值得注意的是川北广元千佛崖大佛洞左壁菩萨立像，与法海造像左侧胁侍菩萨极为相似，头顶均作双髻，着X形帔帛，宽大覆肩。广元菩萨着X形宽帔帛，还见于延昌三年释迦

㉛ 广元新发现的佛教造像.文物，1990(6)

㉜ 林树中.中国美术全集·魏晋南北朝的雕塑.北京：人民美术出版社，1988

㉝ 阮荣春.早期佛教造像南传系统.东南文化，1990(1,2,3)

文佛的胁侍菩萨。麦积山这种覆肩 X 形帔帛,见于太和改制后的北魏中期菩萨像,如 121 窟正壁与左壁的比丘尼和菩萨,并且菩萨也为双髻,可以看出菩萨造像是由成都经广元向麦积山传播的轨迹。

(二) 关于齐梁年间褒衣博带佛衣的演变

四川萧梁造像中褒衣博带佛衣的演变值得关注,类似变化还出现在建康、麦积山及青州。成都地区萧齐至萧梁前期,佛衣为褒衣博带式,右领襟敷搭左肘,佛作无畏与愿印,这一阶段佛衣厚重,坐佛与立佛衣饰下摆均呈外展式,为典型的秀骨清像造型。6 世纪中期,佛衣趋于单薄,形体表现加强,下摆由外展变为内敛,佛衣右领襟由敷搭左肘上升至敷搭左肩,西安路梁大同十一年两佛并坐像,左侧坐佛佛衣由右肩敷搭至左肩,并露有未被遮挡的舌状左领襟,这里称其为"褒衣博带演化式"佛衣,右侧坐佛仍为早期敷搭左肘的褒衣博带式装束。

西安路另一件编号为 H1:6 的三佛并坐像,造型与梁大同十一年双佛像相近,整体布局也类似,应为同期作品。三佛的装束,对萧梁时期佛衣类型呈现得较为全面,中尊为早期褒衣博带式,左侧坐佛为"褒衣博带演化式",右侧坐佛衣着为萧梁时期常见的通肩衣。

这种由褒衣博带演化而来的佛装,与天竺通肩衣在穿法上是有区别的。以西安路太清五年的阿育王像为例,佛像为典型的天竺通肩衣,佛衣由右肩搭至左肩并未敷搭至左臂。在印度,佛着通肩衣出自犍陀罗地区,后传至印度中部秣陀罗地区,秣陀罗贵霜时期造像已身着通肩衣。两地佛像通肩衣均从右肩搭至左肩,佛衣并未搭至左臂,圆领服饰没有对襟着装迹象,早期中国佛像较多吸收这种样式,如建武四年(338 年)金铜坐像,炳灵寺 169 窟 7 号龛立佛(420 年),宋元嘉十四年(437 年)韩谦造像,均着通肩衣,佛衣由右肩搭至左肩交代明确。而"褒衣博带演化式"佛衣的敷搭方式,是由右领襟沿左臂敷搭至左肩,在成都类似的佛衣还见于梁中大通元年鄱阳王世子造像及《成都万佛寺石刻艺术》书中图版十一梁代造像。这种形似天竺通肩衣的穿着,是民族化的褒衣博带式佛衣向外来通肩衣的一次回归式的演绎,暗示了当时域外佛教文化对中国固有佛教文化存在着强大的冲击。

四川萧梁中期佛衣主要有天竺通肩式、褒衣博带式及褒衣博带演化式三种,以麦积山、青州、建康佛衣的发展演变来看,南北朝后期,褒衣博带演化式佛衣逐渐成为佛衣主流。待成都地区诸多造像资料整理公布后,这一现象也应更加明确。

在青州,"褒衣博带演化式"呈现明显的两个发展阶段,前一阶段约出现在东魏,主尊右领襟由敷搭左肘上升至敷搭左肩,衣领开口较深,多数造像仍保留胸部带结,如龙兴寺天平三年(536 年)尼智明造像、诸城武定三年(545 年)士继叔造像及武定四年(546 年)夏侯丰珞造像。青州地区这种形式延续至北齐年间,如诸城北齐天宝三年(552 年)僧济本造像。龙兴寺同期此类佛装中,还有一种胸腹部隐去带结的形式,衣领开口较浅,与成都西安路梁大同十一年双佛之左侧坐佛相同,此型与胸部饰有带结佛衣为"褒衣博带演化式"第一阶段出现的两种形式。青州地区"褒衣博带演化式"佛衣的后一阶段,约发生在北齐后期至北周初年,佛衣领口进一步收紧呈小圆领,胸部结带掩去,佛衣更趋单薄贴体[34]。

麦积山北魏及西魏佛像,仍以孝文帝改制后的褒衣博带佛衣为主,佛多施无畏与愿印,右领襟敷搭至左肘,佛衣厚重外展。北周年间的佛像,风格突然发生变化,佛衣由厚重转为轻薄贴体,并且同时出现

㉞ 杜在忠,韩岗.山东诸城佛教石造像.考古学报,1994(2)

青州“褒衣博带演化式”两个阶段出现的佛装，以麦积山 141 北周窟为例，正壁主尊呈结跏趺坐，手残，似作无畏与愿印，右领襟沿左前臂敷搭至左肩，佛内着僧祇支，腹部系有带结，着装方式与青州“褒衣博带演变式”第一阶段造型相同。同窟左壁坐佛，着装与青州后一阶段演变形式相同，右领襟向左肩后收紧，圆领开口较浅。青州在两个时间段产生的佛衣形式，在麦积山同时出现于一个洞窟中。值得注意的是同窟右壁坐佛仍着天竺通肩衣，佛衣由右肩搭向左肩，走势交代明确。在一个窟中同时出现通肩衣及“褒衣博带演化式”，为比较两种相似佛衣的不同提供了很好的条件。关注褒衣博带佛衣的演化，有助于对中国当时佛像地域风格的把握，进而对地域间造像风格的相互影响及传布有新的认识。

建康出现“褒衣博带演化式”佛衣在摄山二期，萧齐末年，以下 004 窟主尊及三期无量殿前接迎佛为代表。青州、建康、成都、麦积山四地出现“褒衣博带演化式”，时间上以麦积山较晚，成都和青州地区时间相近，建康最早，同期北方造像多流行“敷搭双肩下垂式”佛衣，如山西天龙山石窟、河北响堂山石窟、河北曲阳白石造像及河南安阳诸石窟，其地域介于麦积山与青州之间。麦积山此风由青州传去似无可能，结合麦积山早期三瓣式裳悬及菩萨作双髻取自四川，并且麦积山处关陇地区，与四川交往密切，其“褒衣博带演化式”佛衣应源自四川。

由上述分析可知，四川南朝佛教造像风格演变与建康基本保持一致，并经广元北上对麦积山产生影响，麦积山造像在北魏孝文帝改制以后，其风格演变与川地南朝造像大致相同，由麦积山、成都、建康、青州 6 世纪中期出现的“褒衣博带演化式”佛衣可以看出，以建康为中心，北至山东青州，西沿长江流域至成都，并北上至麦积山，形成一条南式环形佛装造像带，与同期北方流行的“敷搭双肩下垂式”佛装形成并存局面。

“褒衣博带演化式”佛衣在 5 世纪末的出现和 6 世纪中期的流行，以往为学界所忽视，常将其与天竺通肩衣混同。对其认识有助于更本质地了解中土佛教造像的发展规律。

南方早期佛教造像如乐山麻浩 1 号崖墓佛像，及彭山崖墓钱树陶座佛像，佛均着通肩衣，北方现存十六国时期金铜佛亦多着通肩衣。南北朝时期，南北佛像衣着出现了明显的选择性，南方以刘宋年间金铜佛及摄山一期为例，佛多着通肩衣，北方以金铜佛及云冈一期造像为例，佛衣多为右袒加偏衫。这种造像上的分歧，在 5 世纪末至 6 世纪初，被褒衣博带佛装所统一。6 世纪中期之后，南、北方出现了对褒衣博带佛装的不同演绎，即南方演绎出“褒衣博带演化式”，形式与其早期流行的通肩衣相似，北方演绎出“敷搭双肩下垂式”形式[35]，更近北方较早流行的右袒加偏衫佛衣。南、北造像由此形成了向各自早期佛教艺术形式回归的局面，从中可以看出褒衣博带佛衣在历经 5 世纪末至 6 纪初的兴盛后，并未就此消亡，而是在南、北两地蜕变出新的表现形式，并与“敷搭双肩下垂式”佛衣共同奠定了隋唐佛装的基本格局。

（三）成都至麦积山的传播路线

通过风格比对，可以看出成都在诸多造像因素上都先于北方出现。阮荣春先生认为，印度笈多造像由河西走廊东传至甘肃永靖、天水一带，可能受到中印度笈多造像经四川北上冲击影响，秣式风格又明显加强，同时逐渐形成的南朝造像风格也乘势北上，使北方造像风格发生了根本的变化。麦积山造像在

㉟ 北方青州、麦积山除外。

孝文帝改制以前，其风格受到南朝影响，已为一些学者阐述，北魏改制以后，受南式造像影响，见于大量“秀骨清像”、“褒衣博带”式造像的出现。这一时期，麦积山吸收南式风格可经洛阳传入，也可直接由成都北上传入，但其盛行的“三瓣式”裳悬座及“褒衣博带演化式”不见于洛阳一带的中原地区，以传入地为成都似更可信。以下即对具体传播路线试作分析。

秦汉时，由蜀中北上的道路有“金牛道”、“阴平道”及“河南道”等。走“河南道”，可由成都经青海，穿越阿尔金山口至西域，这条路线与去麦积山关系不大。“阴平道”由成都至剑阁之西，经江油、平武穿越山可至甘肃境内的文县，此道虽为川陇捷径，但有天险碍隔，跋涉艰难，沿途也未见造像遗迹。“金牛道”由成都出发，经绵阳、广元至汉中，由此西北可达麦积山，东北经“褒斜道”可至西安，至川东可走“米仓道”。由于在绵阳、广元均有南北朝时期造像发现，这使得“金牛道”成为由成都北上麦积山的传播路线得以初步确定，两地造像的风格的一致性，也可辅助这一观点。

绵阳东北4公里处的平阳汉阙，补凿有萧梁大通三年(529年)佛像及菩萨，为法国人色伽兰等于20世纪初发现。石阙上刻有诸多萧梁像龛，佛像头部均毁，多呈结跏趺坐，佛着通肩衣或褒衣博带佛装，衣襞覆坛呈外展式下垂或三瓣式下垂，菩萨头部或毁或漫漶不清，天衣呈外展式下垂。造像组合有一佛二胁侍或一佛十胁侍，组合形式与同期万佛寺一致。

“金牛道”上的另一处南北朝时期的佛迹位于川北广元，地处嘉陵江上游，东界旺巷，西接江油、青州，南连苍溪、剑阁，北与陕西宁强接壤，其地理位置东北扼秦陇而西南控蜀巴，历为川北重镇，“金牛道”的大半路程也在广元境内。

南北朝时期，广元初属宋、齐、梁地，梁天监四年(505年)，以竺胤为晋寿郡太守，随夏侯道渊入北魏，改立西益州，大同二年(536年)改西益州为黎州，还入南梁。西魏大统六年(540年)，复改黎州为西益州，废帝三年(554年)改西益州为利州，之后，北周继领广元。自北魏晚期开始，广元曾相继纳入北魏、西魏和北周版图。广元因其特殊的地理位置和历史延革，其造像风格的呈现对研究传播路线意义重大。

广元现存石窟造像有多处，被定为北魏晚期石窟一例，为千佛崖大佛窟。窟内一佛二弟子二菩萨组合，主尊和二弟子经后世庄严，原貌已失，佛左右胁侍菩萨尚存南北朝旧风。大佛窟菩萨立像，有学者认为其风格与麦积山造像一致，进而产生四川造像受北线传入影响的观点，这或许是受到考据资料的限制所致。1995年5月，成都西安路发掘出一批石刻造像，笔者进行了实地考察，其中萧齐永明八年(490年)法海造像左侧胁侍菩萨在身形、X形帔帛、双髻等造像特征上，均与广元大佛窟菩萨造像极为相似，时间也远远早之。麦积山及广元的此类造像源于成都地区更合理。

广元有明确纪年的北魏造像仅一件[36]，为延昌三年(514年)“释迦文佛”，作一佛二菩萨背屏式造像。佛呈结跏趺坐，着褒衣博带佛装，衣襞覆坛呈三瓣式下垂，应建于广元并入北魏时期。延昌三年为梁天监十三年，此间成都造像进入二期前一阶段，佛衣裳悬座已由一期的三瓣式变为外展式下垂，广元同期造像风格较成都显得滞后，麦积山此风造像也只能循四川经广元传入。由此，成都造像北上影响麦积山的传播则应是沿“金牛道”进行的。

麦积山除受到来自成都的影响外，由建康直接对其施予影响也是可能的。由汉中至巴中，经通江可达川东，这条路线称为“米仓道”，由川东循江可达建康，这条路上是否存有南北朝时期造像尚不明确，

㊱ 广元新发现的佛教造像.文物,1990(6)

现存巴中石窟早期造像多为唐代所建。麦积山是否受到建康造像直接影响尚待研究。

二 南朝造像由建康向成都的传播

前文“关于齐梁年间褒衣博带佛衣的演变”中，提出“以建康为中心，北至山东青州，西沿长江流域至成都，并北上至麦积山，形成一条南式环形佛装造像带”的观点。其中由成都北上麦积山的传播，前文已作阐述。成都南朝造像源自建康已为许多学者认同，只是摄山造像研究过去受到水泥涂敷的限制，这一观点尚显论证不足，有必要作具体论述。

在前文“南京栖霞石窟南朝佛教造像”一节中，已就“螺发”、“三瓣式裳悬座”、“褒衣博带式佛衣”等造像因素，建康较成都更早出现作了介绍，以下仍就两地造像进行风格比较，借此使成都造像受建康影响的观点更具体。

在造像组合上，摄山一期多为一佛二菩萨，二期较早仍延续这一形制，至二期末齐永元元年(499年)以前，摄山造像组合出现了一铺五身及一铺十一身的多尊组合，且摄山二期下004窟多身组合均为立姿。成都地区萧齐年间一期造像也是一铺三身像，主尊多为坐姿，至萧梁二期造像，组合数量增多，且多为立姿，与建康演变相同，成都地区纪年最早的一铺十一身像是万佛寺梁普通四年(523年)康胜造像，晚摄山20余年。这种佛作立姿的多身组合像，在同期北方并不盛行，成都此风当源自建康。

成都地区二期造像，在延续一期背屏式组合造像的同时，新增了单体圆雕塑像，如万佛寺梁中大通元年(529年)鄱阳王世子造像、梁大同三年(537年)候郎造像、西安路梁太清五年(551年)柱僧逸造像，佛均作单体圆雕立像。由万佛寺北周、隋唐造像多为单体圆雕来看，成都造像由背屏式向圆雕的过渡正发生在萧梁时期。摄山三期造像也为单体圆雕，时间应在6世纪初以后，两地风格演变一致。

佛作螺发出现在成都二期造像中，较建康迟，而在对螺发的表现变化上，与建康保持一致。《成都万佛寺石刻艺术》一书中图40~43列举的佛头均为螺发，其标注年代为5世纪至6世纪，今查5世纪成都纪年造像中，尚不见一例螺发，其最早螺发纪年造像出现在6世纪初，为成都商业街梁天监十年(511年)释迦立佛像。《成都万佛寺石刻艺术》书中年代标注尚缺乏依据。以螺发的发展演变来看，商业街梁天监十年释迦立像及万佛寺梁中大通元年鄱阳王世子造像均作高髻螺发，由成都地区唐代造像多为低髻螺发来看，螺发在川地的演变是由高髻向低髻转变的，这与建康造像的演变一致，却在发生时间上较建康晚。

鄱阳王世子造像铭曰：“中大通元年太岁己酉(529年)藉莫道猷见景光、景焕母子，待以鄱阳王世子西上，于安浦寺敬造释迦像一躯”，鄱阳王萧恢为梁武帝第九弟，谥忠烈，其世子范，《南史·梁宗室传》有记载：“范字世仪……为卫尉卿，每夜自巡警，武帝嘉其劳苦，出为益州刺史。行至荆州，而忠烈王薨，因停自解，武帝不许，诏权监荆州。及湘东王至，范依旧述职。”鄱阳忠烈王恢，普通七年(526年)秋九月卒于荆州，同年冬十月以丹阳尹湘东王绎为荆州刺史。三年后鄱阳王世子于安浦寺造此释迦像。值得注意的是这尊像身着“褒衣博带演化式”佛衣，由于造像时间距其离京西来不久，其造像摹本有可能来自建康。

成都西安路齐永明八年(490年)法海造像和商业街齐建武二年(495年)释法明造像，坐佛两侧均雕有狮子上举一爪。摄山上090窟坛基下方正面出现两狮相对上举一爪的造型，时间应在摄山二期。北方狮子上举一爪较早之例为龙门古阳洞杜永安造无量寿佛龛及古阳洞赵阿欢等35人造弥勒像龛，均

刻有两狮相背上举一爪，建造时间约在493—528年间，并且狮子上举一爪在孝文帝改制以后的龙门造像中较为盛行。从时间上看，成都这类造像出现较北朝要早，却与建康相近。

摄山下004窟立佛左侧，雕有双腿兼单腿跪地的四个小跪人，原涂敷水泥已揭去，衣饰、脸部已漫漶不可识。值得注意的是西安路1995年发掘的造像中，编号为H1:2的背屏造像上也有四个跪人，呈单腿跪姿，位置在主尊的前下方，头戴高宝冠，宝缯垂肩，右边两尊跪右脚，右手托钵于腹前，左手置钵上，左边两尊姿势则相反，四尊造像皆作菩萨造型，应为供养菩萨。若取意相似，摄山四跪人像也应为供养菩萨。西安路的这件背屏造像为一铺五身组合，呈现二期造像特征，建康下004窟属二期，时间也较川地为早。

成都地区诸多造像因素先于北方出现，却晚于建康，其演变规律也与建康一致。由此，成都造像风格源自建康的观点可以确立。

经风格比较，可知建康至成都存在造像的传播路线。汤用彤先生认为"东晋南北朝时，东来者常由凉州南经巴蜀东下江陵，以达江东，而南朝西去者，亦有取此道者"[37]，这条路线已为茂汶出土的齐永明元年释玄嵩造像所初步证实，由蜀之西界去印度可走"河南道"，经吐谷浑，先达西域，后至天竺。

由建康至川地的传播路线，学界多认为是沿江而行，并为阮荣春先生所证实，他认为："就现有实物看，中国早期佛教造像主要分布于云南至江浙的长江流域，而东传过程中的重心即四川、湖北、江苏、浙江"[38]。南北朝时期造像由建康向四川的传播也应遵此路线，只是逆江而上，古代江南地区的交通，除非轻装乘骑，水路通常不会慢于陆路，乘船可卧行，也较稳便，利于携带辎重和随从。

由建康沿江可达川东，由川东至成都的传播路线尚不明确。四川佛教遗迹主要分布在川中和川北，川中地区以早期东汉、三国时期遗存较多，主要分布在长江、岷江沿线，循此路线，可沿长江西行入岷江北上至成都，这是一条走水路通达成都的路线。

川北造像点主要分布在广元、巴中及通江，广元已发现南北朝时期的造像，巴中和通江较早造像迟至隋唐。1914—1917年，色伽兰等三个法国学者在对四川汉代崖墓、汉阙和广元、巴中石窟考察时，发现绵阳平阳府君阙上的南朝佛像，据此推断，有一条以建康到四川，联系南朝与高昌、柔然的通道。绵阳地处成都东北的"金牛道"上，由川东走"米仓道"经通江、巴中，再转"金牛道"可至成都，这条路线对建康和成都造像传播可能起的作用值得关注。如是，由建康沿江逆行至川东，分而可继续走水路或改走陆路抵达成都。

三 建康对青州造像的影响及传播路线

20世纪60年代末至今，山东博兴、无棣、诸城、青州、昌邑及惠民等地陆续出土了近千件石佛造像和百余件金铜佛造像。自北魏历经东魏、北齐、隋、唐至北宋，时间跨度达500余年，其数量之多，质量之精，风格之鲜明，确立了山东作为中国东部佛教艺术中心的地位。尤为难得的是东魏、北齐时期的作品出土较多，并富有地方特色，弥补了这方面资料的不足。由于青州地区处在佛教发展的南北两大板块之

㊲ 汤用彤.汉魏两晋南北朝佛教史.北京：北京大学出版社，1997

㊳ 阮荣春.佛教南传之路.长沙：湖南美术出版社，2000

间,其风格的演变为研究佛教艺术在中国南北的传播方式提供了珍贵的实物资料。

古青州相当于今山东中部地区,依出土情况看,这一地区在北朝末年已形成了相对稳定的造像模式,这种富有地方特色、具备稳定发展属性的中心区域模式,我们称为"青州模式"。青州地区出土的佛教造像大致呈现下面几个演变阶段:

第一阶段为北魏末以前,其风格大体与南北朝风行的"秀骨清像"相一致,背屏式造像较多,注重服饰的刻画,佛衣着装为右领襟敷搭于左肘的褒衣博带式,下摆两侧外展。

第二阶段为东魏时期,圆雕造像增加,佛像形体较大,由注重服饰的刻画转为对人体形态的表现,佛衣由北魏的厚重转为轻薄,着装方式也发生了变化,右领襟由敷搭左肘上升至左肩,仍保留胸前带饰,佛衣下摆内敛的特征,菩萨璎珞佩饰逐渐增多。上述两阶段佛头呈现由高髻螺发向低髻螺发的转变,菩萨冠帽由低宝冠向高宝冠过渡。

第三阶段,北齐在东魏的基础上佛像人体表现更加突出,佛衣少刻或不刻,通身施以方格图案并绘有人中像,佛衣着装方式由右领襟敷搭左肩并向背后收紧呈小圆领[39],下摆两侧贴体垂直,佛头低髻螺发及高宝冠菩萨造型较普遍,菩萨璎珞佩饰进一步增加。这一阶段出现了向隋代造像过渡的趋势。

"青州模式"的形成,外来因素的影响不容忽视。宿白先生对影响青州造像的可能因素有较全面的分析[40]。从青州地区佛像多为螺发,菩萨头戴高冠、宝缯垂肩、身披复杂璎珞等特征看,会使人很自然地联想到建康摄山及四川成都万佛寺造像,与南朝造像在许多方面如出一辙。题材方面,两地多释迦立像和观音立像,对佛像的膜拜上体现出相同的文化特色。比较两地的风格演变,有助于认识"青州模式"的风格来源。

在菩萨造像方面,据现有青州地区菩萨头像资料来看,头饰可分为花蔓冠、低宝冠和高宝冠三种。高宝冠从正面看呈方形,与脸同宽,两侧宝缯垂肩,冠上浮雕出忍冬花形或璎珞,与身体佩饰雕造手法一致,此类造像多出在北齐、北周,如驼山北周大佛两侧的胁侍菩萨及青州龙兴寺出土的北齐菩萨造像。这种菩萨冠帽不见于河北曲阳白石造像系统,却在成都万佛寺相当普遍,如梁普通四年康胜造释迦立像及梁太清二年观音立像等多处纪年造像碑中,菩萨均为头戴高宝冠。摄山高宝冠的出现更早,在二期造像的无量殿及下019窟均可见到。梁普通四年为北魏正光三年,同期青州地区正流行花蔓冠及较低矮的宝冠,从时间上看,南朝流行高宝冠较山东早。

菩萨璎珞的佩饰,在成都、青州两地也都存在由简趋繁的过程。万佛寺X形穗状璎珞,较早见于梁普通四年康胜造像碑及梁中大通五年上官法光造像碑中的胁侍菩萨身上,而青州地区X形璎珞始见于北魏向东魏风格转型时期的菩萨造像,摄山璎珞出现在二期造像中,时间最早[41]。龙兴寺北魏永安二年(529年)菩韩小华造像碑中的胁侍菩萨尚不见披挂璎珞。

青州地区东魏后期菩萨造像衣纹趋于简化,常不刻衣纹,帔帛变窄,身体两侧帔帛及裙摆均呈垂直状,璎珞饰物增多。这种极具特色的表现方式当源于南朝成都万佛寺北周天和二年(567年)菩萨坐像的串珠式璎珞,与诸城北齐时期的菩萨佩饰极其类似,万佛寺的这尊塑像长裙贴体,衣纹是用仿泥塑贴条

㊴ 杜在忠,韩岗.山东诸城佛教石造像.考古学报,1994(2)

㊵ 宿白.青州龙兴寺窖藏所出佛像的几个问题.文物,1999(10)

㊶ 见本文第一节"南京栖霞石窟南朝佛教造像"之"三　造像因素分析"。

法表现，相同的技法还见于成都西安路出土的太清五年阿育王造像及万佛寺北周保定二年至五年的阿育王造像，摄山造像呈现贴体薄衣及运用仿泥塑贴条技法，出现在三期。青州地区，这一技法常在东魏、北齐造像中运用，同一技法在南、北两地运用时间相近。并且在璎珞的形式处理上风格也相似，只是万佛寺坐像两侧下垂的裙摆，造型随意、自然，不似青州造像那样刻意，保留了南朝的地方特色。四川和山东两地在相近的时间段里，完成了极为相似的菩萨服饰演化过程，这决非偶然巧合，说明两地之间存在着密切的宗教文化交流关系。

在佛像方面，青州地区的佛头螺发较多，这与建康和成都造像一致，与此同时的北方石窟中螺发佛像则为少见。万佛寺佛作螺发存在着两种形式：一种为高髻螺发，造像脸部较长；另一种为低髻螺发，脸型趋向圆短。另从唐代释迦坐像肉髻更低且头型更加圆满来看，万佛寺佛头螺发的演化是由高髻螺发向低髻螺发转变的。青州地区北魏造像以高髻螺发为主，脸型也较长，北齐时期均转变为低髻螺发，且脸型趋圆，成都和青州地区在佛头螺发的演变上也呈现着惊人的一致性。摄山此类变化发生在二期向三期的转变中。螺发在邺城始见于北响堂北洞和中洞主尊，开凿时间约为东魏武定初年，在太原始见于天龙山北齐 10、16 窟，定州白石造像在有纪年的北齐造像中尚不见螺发，至隋开皇年间才出现。西魏、北周时期麦积山佛像也多为磨光肉髻或水波纹肉髻。南朝石造像中螺发较早见于摄山一期的刘宋年间，成都地区则发生在二期造像中，浙江绍兴出土齐永明六年吴郡造维卫尊佛也是螺发，青州地区盛行螺发似更应考虑南朝造像的影响。

在分析青州模式的源流时，尤其值得注意的是青州佛像着装的三个演变阶段。第一个阶段为北魏末期的褒衣博带式，右领襟敷搭左肘，这与当时南北流行的佛装基本一致。

东魏至北齐前期是青州地区佛装变化的第二个阶段，双领下垂，右领襟沿左臂敷搭至左肩，可以看到左肩较右肩佛衣的增厚状，并留有未被遮挡的部分左领襟，如青州东魏天平三年尼智明造像碑主尊、诸城北齐天保三年僧济本造像及诸城北齐佛坐像，同样的着装方式见于成都西安路出土的梁大同十一年多宝佛造像[42]，这与当时北方造像流行的“敷搭双肩的下垂式”佛衣有明显差异。青州这一阶段的佛衣穿法，可视为“褒衣博带演化式”。

北齐、北周时期，青州地区佛衣变化进入第三个阶段，右领襟进一步向左肩后收紧，呈现形似通肩佛衣的小圆领穿法[43]。这一现象值得关注，前文说过，成都地区造像对青州地区造像的影响犹如光与影的关系，万佛寺后期涌现出的所谓通肩衣，本质上是否与青州小圆领穿法一致？万佛寺梁(502—557 年)的佛像残体，显示了与青州后期佛衣极为相似的穿法，其领口较小，右领襟沿左臂敷搭至左肩，可看到佛衣下的僧祇支及左领襟，衣纹刻画较密，呈阶梯状，是东魏青州地区常用的手法。与此类似的表现还有万佛寺梁中大同元年鄱阳王世子造释迦像。成都出现上述佛装正值东魏初年，同期青州地区佛装演变进入第二阶段，佛衣领口下垂较深，并显露带饰，风格演变落后于万佛寺，可见青州地区后期佛像着装的原形也在南朝。需要指出的是这种小圆领着装方式，与天竺通肩衣有明显的不同，后者只敷搭于左肩而没有敷搭至左臂，圆领服饰没有对襟着装的迹象，而前者则是沿左臂敷搭至左肩，是对襟褒衣博带样式的进一步演化。虽然万佛寺造像后期服饰厚度减弱，人体塑造加强，衣纹处理仍较“青州模式”厚

㊷ 成都市西安路南朝石刻造像清理简报.文物，1998(11)

㊸ 杜在忠，韩岗.山东诸城佛教石造像.考古学报，1994(2)

重,始终没有出现不刻衣纹的表现手法。

和青州后期佛衣相似的穿着在南京栖霞山也可见到。现置于无量殿前的两尊接引佛[44],损坏较重的一尊,衣纹转折多为凸棱形起伏,佛衣两侧的下摆衣纹为线刻处理,袈裟表现厚重,是北魏末期常用的手法,另一尊贴体薄衣下的胸腹起伏交代清楚,衣纹塑造以阶梯式及仿泥塑贴条式手法,与万佛寺梁中大同年间及青州地区东魏、北齐造像手法一致。两尊塑像造型相似,雕刻手法和形体表现略有不同,应同为三期造像,损坏较轻的一尊右领襟沿左臂敷搭至左肩,在像的正背面均交代清楚,情况同四川、山东。这种由褒衣博带演绎而来,形似通肩衣的佛衣着装在南朝流行具有普遍性,本质上它不同于天竺的通肩衣,是佛教艺术民族化的产物。

佛衣由典型的褒衣博带右领襟敷搭左肘,转为敷搭左肩,胸前呈"U"字形,进而收紧"U"字形,领口呈小圆领,这种进程和北齐同期出现的许多天竺通肩式佛衣及右袒式佛衣,形成了向佛教早期造像形式回归的趋势。佛教造像由北魏后期的"秀骨清像"造型向隋唐风格的转变已经开始,其间有政治因素的影响。北魏迁都洛阳推行汉化政策,客观上消减了南北之间的民族矛盾,萧梁以后,北方各族起义此起彼伏,北方政权已无力南侵,南北政局出现了偏安一方的局面,佛性论和成佛论成为南北共同的热门话题,在南朝和北朝"秀骨清像"均丧失其政治上的驱张力。随着萧梁重新疏通西域及与南方诸国交往的频繁[45],南朝佛教造像均衡圆融性增加,与佛教义理更为贴切,这一变化也在东魏、北齐青州地区的造像中得到反映。

与此同时,萧梁、高齐两地宗教人物画的风格代表,分别为张僧繇的"面短而艳"及曹仲达的"其体稠叠"。前者为吴人,画风受天竺影响[46];后者来自西域曹国[47]。两人造型均取法天竺或西域,画风却大相径庭,但这种差异在两地的雕塑作品上反映不甚明显,就南北朝后期至隋唐造像风格的演变来看,南朝张僧繇的画格影响似乎更加深远[48]。

上述实物资料表明,青州地区的佛教造像,在菩萨冠帽、璎珞及佛像螺发、着装等方面深受南朝造像影响。杨泓先生在谈及诸城菩萨造像时,认为"明显是受到成都地区原有的南朝造像与地方风格的影响"[49],也表达了类似看法。青州地区处于南北两大佛教文化板块之间,却更多受南朝影响,这和古青州与南朝政治上的渊源有关。东晋十六国后期青州属南燕,东晋义熙五年刘裕统军攻南燕,六年后青州入东晋版图[50],后继属刘宋,至北魏皇兴三年,魏将攻陷东阳[51],青州又从南朝归入北朝。青州由东晋、南朝统治近60年,在归属北魏后不久,又逢孝文帝改制,正欲摹仿南朝之典章文物,北魏占有青州后,将那里的民众迁到代郡一带称"平齐民"[52],并重用其中名士协助政权改制,在将南朝文化向北传播的进程中,表现较为突出的有崔光、刘芳、崔休、房景先、蒋少游等,此外北魏官方也与南朝交往频繁,仅孝文帝

㊹ 有学者认为这两尊接引佛为隋代雕造。

㊺《梁书》卷五十四《海南诸国传》记载了南方诸国与萧梁的佛教文化往来。

㊻ 许嵩于《建康实录》中记载"寺门遍画凹凸花,代称张僧繇手法,其花乃天竺遗法……。"

㊼ 张彦远《历代名画记》卷八。

㊽ 阮荣春.梁代《擎花比丘图》与张僧繇画风.考古与文物,1988(4)

㊾ 杨泓.关于南北朝时青州考古的思考.文物,1998(2)

㊿《宋书·武帝本纪上》。

(51)《宋书·川郡志》。

(52)《魏书·崔光传》。

太和年间,北方使节就有十余次南渡[53],至此,青州地区受南朝文化影响一直没有间断过。其造像受南朝风格影响是有其政治背景的。

南朝造像北上影响青州的传播路线,有两条,其一由广陵(扬州)经彭城至青州,很可能与当时法显南下路线吻合[54],即由建康至广陵(扬州)沿陆路或运河至彭城(徐州)[55],再由彭城取道青州;另一条是走下邳(宿迁)至青州。北齐后主、幼主为避战事取道青州,"即为入陈之计"[56],即以青州作为南逃入陈的中转站,可见由建康至青州存在较便利的交通路线。青州地区东面临海,并有良港,其造像除受来自南朝的影响外,是否也有海路的影响呢?5世纪初,天竺高僧佛驮跋陀罗由陆路渡葱岭至交趾,再由交趾乘船北上至青州东莱,随后西行长安与鸠摩罗什会面[57],这是一次目的明确的航行。公元411年,法显由师子国启程回国,原计划目的地是广州,途中两遇风暴,最后漂泊至青州长广郡牢山南岸,兖、青二州刺史刘道邠请法显于此"一冬一夏",后法显南下和已在建康的佛驮跋陀罗会面[58],青州有良港已为佛驮跋陀罗所证明。法显东还,随身携带许多经像[59],并在所经之地筑寺造像[60]。并且青州地区不刻衣纹的表现手法,与印度萨尔那特式造像非常相似,这样看来佛像艺术由海路对青州施以影响也不容忽视。

除去外界影响,青州地域风格的形成值得关注。古青州长期处在政治文化的中心地位,历史上春秋、战国时期青州就是齐郡,十六国时期青州是南燕的都城。东汉初年,佛教渗入此地,楚王刘英在山东南部将"浮图老子并祠",至东汉末年,不少佛教徒因逃避战乱,从洛阳、关中汇集到山东徐淮一带,使这里一度成为佛教的传播中心。三国时青州诸郡淫祀泛滥,曹操任济南相时严令"止绝官吏不得祠祀"[61],在禁之例自然包括佛教。以上事例说明,佛教传入中土不久,就在青州地区形成了一定的社会基础。

晋宋时期,青州龙兴寺即已建成[62]。据北齐武平四年娄定远所立《司空公青州刺史临淮王像碑》,谓青州龙兴寺前身南阳寺为齐国"正东之甲寺"[63]。北魏初,徐州已是东方义学重地,平城的佛教也备受徐州影响,与徐州地临的青州同为术艺发达地区。东魏高欢迁都邺,洛阳僧尼与之俱往,至北齐,都下建寺约4 000所,僧尼约8万人,全国有僧尼200余万,已超过当时的南朝[64]。邺都在东魏、北齐已成为中原北方的佛教中心,取代了洛阳的地位,聚集了如菩提流支、勒那摩提、慧光、道宠、法上等一代名僧。佛学流派也逐渐形成,为唐代佛教宗派的确立做了理论体系上的准备,华严宗、禅宗、净土宗、律宗等都源自这一地区。东魏、北齐成为北魏和唐代两大佛教高峰之间的重要环节。佛教的兴盛带动了佛教艺术的发展,青州地处佛教的中心地位,形成地域风格亦不属偶然。

"青州模式"的地域特征以后期较显著,佛、菩萨眼角上翘,呈月牙形微笑状,造像面容亲切、随和,

---

53 《魏书·高祖记》。

54 《法显传》。

55、60 据《水经注·泗水篇》云:"过彭城县东北,泗水西有龙华寺,是沙门释法显远出西域浮海东还持龙华图首创,此制法流中夏,自法显始也。"

56 《北齐书·帝纪第八》。

57 《高僧传》卷二。

58 《法显传》、《高僧传》卷三。

59 杨泓.关于南北朝时青州考古的思考.文物,1998(2)

61 《三国志·魏志·武帝记》。

62 据光绪《益都县图志》龙兴寺条记载:"寺中旧有宋碑,金人刻其阴曰:宋元嘉二年(425年)但呼佛堂。"

63 宿白.龙兴寺沿革.文物,1999(9)

64 《续高僧传》卷十《靖嵩传》、卷八《法上传》。

少了庄严的一面，富有人情味，一改北朝造像中庄严肃穆的宗教气氛，更近唐代佛像面容的慈祥。北齐佛像大多沿袭了“秀骨清像”较细长的颈部，而头部却由长脸趋于丰圆，头部在身体比例中显得较突出。隋代造像也继承了这一特征，至唐佛的颈部普遍变得较为粗短，佛衣不刻或少刻，通体彩绘有方格图案，有的方格内还绘有人中像，这是“青州模式”后期的一大特色。北朝以前佛像多以“化身”形象出现，《华严经》中推崇卢舍那佛，并以“法身”佛的形象出现，奉为真正的世尊，十方微尘诸佛都集其一身，成为他的化身。山东北齐的人中像所表现的诸多佛及菩萨形象，正是对《华严经》中卢舍那“十方三世诸如来，于我身中现色像”的通俗形象的表现。北齐一代盛行卢舍那佛，文献中也有多处记载，如《金石萃编》卷三十三载“大齐天保十年七月十五日道朏造卢舍那人中像一躯”，《陶斋藏石记》卷十三口甫生造卢舍那等。河南安阳灵泉寺东侧大留圣窟，中尊即为卢舍那佛，为东魏高僧道凭所造，北齐文宣帝高洋更亲书《华严斋记》，立华严斋会、行华严忏法，倡导膜拜卢舍那佛。在对《华严经》中《十地品》的解释过程中，形成了“地论学派”，并由此将魏齐之际的佛教理论推向了最高潮，直接影响到唐代的佛教发展。北魏末年以后，统治者十分推崇《华严经》，胜过南朝[65]，随之应运而生的人中像发展到隋代，又演绎出通身用阴线刻画形象的人中像[66]。唐代出现的众多卢舍那佛，在观念上应与北齐的人中像是一脉相承的。

“凉州模式”是受西域造像影响演化而来，具有北方民族文化特质，太和改制以前对北方佛教造像产生过极大影响。“青州模式”应源自南朝，其风格演变大体始于孝文帝改制以后，与南朝造像有着相似的演变进程，只是南方阶段性风格的形成要稍早，青州地区则在后期形成的风格及发展上较四川更先进，具备了许多向隋代造像过渡的特征，其地域风格在北周宣、静帝后得以全面推广，直接影响到隋唐的造像。

原刊《朵云》2004年第6期

---

[65] 开全面研究《华严经》之风，并成为华严宗据以立宗之经典的为《大方广华严经》，此经共60卷，为刘宋初年佛驮跋陀罗在建康道场寺译，南朝佛教在义理方面对北朝产生的影响不容忽视。详见：任继愈.中国佛教史：卷三. 北京：中国社会科学出版社，1988

[66] 参见美国菲里亚博物馆藏“法界人中佛像”。

音乐学

一个“流域”两个“中心”
——“江南丝竹”的渊源与形成

伍国栋

在多样化和地域化的明清丝竹乐样式中，传播于太湖流域地区以“姑苏”地为中心的一部分丝竹音乐，作为中国丝竹乐古老传统的一个地域化分支，在内涵深厚的吴文化和苏南地区其他传统音乐类型的润泽和影响下，逐渐显现出自身灵秀、雅致的独特音乐魅力。特别是至晚清时期和民国初期，一批知识型清曲家、清乐家，因志趣相投又开始聚集于此地域内以上海为中心的各大中城市，以“致雅”追求聚合一起，相约为“乐社”，进行自娱性“南北曲”传习和丝竹乐演奏，对传统丝竹乐演奏样式进行系列新的探讨，对民间所传丝竹曲目进行新的演绎，在传统音乐风格基础上进行丝竹乐曲的新编和新创，从而将这一原本流传民间的民俗性极强的音乐形式，扩展和推演到城镇文人“雅集式”的音乐娱乐、休闲、审美领域。

一、江南丝竹的渊源

“江南丝竹”作为丝竹乐合奏“乐种”的一个专用名称，是明清以来太湖流域地区民俗场合所见“细乐”、“丝竹”、“清乐”等丝竹乐合奏演奏形式演进、发展到近代才出现的一种称谓，它专指在苏南、上海、浙北地区城镇流传的一种传统丝竹乐合奏样式。因此，探讨这一地域明清时期的丝竹乐样式如何在近现代成为颇具影响的“江南丝竹”合奏乐种，有两个问题需要澄清：一是“江南丝竹”名称来源；二是“江南丝竹”乐种渊源。

第一个问题：关于“江南丝竹”名称来源。

“江南丝竹”作为今苏南、上海、浙北地区传统丝竹乐合奏“乐种”名称，20世纪50年代之前并不存在。也就是说，这一名称不仅明清时不存在，即使是民国时期也不存在。事实上它是20世纪50年代由汇聚上海的民乐界人士，针对苏南、上海、浙北区域内早以流行的以“八大名曲”和部分古典名曲为代表曲目的民间和专业丝竹乐演奏，过去没有统一的能概括此地域音乐风格的称谓而给予专门命名的称

呼。因此,这里的"江南"一词,实则是指狭义的长江口三角洲地域(今简称"长三角",即本文所称"太湖流域")的冠名。这一名称具体产生的相关材料,今可见于《中国民族民间器乐集成·上海卷》和《江南丝竹音乐大成》中李民雄先生所写概述,《江南丝竹音乐大成》所收金祖礼、徐子仁所写《江南丝竹概述》,以及秦鹏章、周大风所写《说古道今话丝竹》等①著述。可以说,这一问题迄今已基本澄清,故此不再赘述。

第二个问题:关于"江南丝竹"乐种渊源。

江南丝竹作为一个传统丝竹乐合奏乐种,起源和形成于何地?长期以来说法不一。至20世纪末,研究界还有一些争议②,至今还没有得到比较全面而合理的解释。故这是一个需要继续研究讨论的课题。

江南丝竹自20世纪50年代命名以来,在"民乐"研究界曾有多种"起源"说法。至70年代,经甘涛先生将这些不同"说法"进行梳理,在所著《江南丝竹音乐》中归为"五点"③。笔者以为,若将其中相关联的材料进行归并,实为三说:

一是"张野塘、魏良辅创于太仓说"。

二是"江苏太仓、昆山、苏州、无锡等地丝竹名家始创说"。

三是"戏曲—昆曲器乐曲牌演变说"。

前面提及的"至20世纪末,研究界还有一些争议",即先有陈有觉、高雪峰《江南丝竹发源初考》一文提出明代的"吴中新乐弦索正是江南丝竹"(此说实为上述"三说"再论),后有谢建平《"吴中新乐弦索正是江南丝竹"一说质疑》与之商榷,认为所论不能成立。这里暂且搁下双方争论,先作一番"江南丝竹"前身"丝竹"、"细乐"之类合奏样式的区域文化性质考察。

既然"江南丝竹"是20世纪50年代才给予命名的器乐合奏乐种,那么20世纪50年代之前,或者说民国和民国之前,"江南丝竹"又称为什么?其历史状况如何?这当是探讨其渊源必须涉及的基本前提。

---

① 中国民族民间器乐集成·上海卷.北京:人民音乐出版社,1993;江南丝竹音乐大成.南京:江苏文艺出版社,2003;金祖礼,徐子仁.江南丝竹概述.人民音乐,1980(5);秦鹏章,周大风.说古道今话丝竹.星海音乐学院学报,1988(2/3)

② 参见:陈有觉,高雪峰.江南丝竹发源初考.中国音乐,1997(4);谢建平."吴中新乐弦索正是江南丝竹"一说质疑.艺术百家,1999(2)

③ 甘涛.江南丝竹音乐.南京:江苏人民出版社,1985。在第三节"江南丝竹的起源"中提出五点:1.关于小三弦的创制人及估计江南丝竹的起源问题。"明代,寿州人张野塘,本是守卫边掘的一名上兵,善弹弦乐器,又善唱北曲,因犯罪被流放到我省的太仓(约在民山、嘉定之间),被当时住在太仓的著名昆曲创始人、歌唱家魏良辅所赏识、器重,就和他定交,并招他为婿。张野塘后即研究南曲,又将北方的大三弦改造为杆子较短细、鼓子成圆形的小三弦,名叫'弦子'(现代通称'小三弦'也叫'南弦'又叫'书弦'。是江南丝竹中常用的乐器——编者注)。用以伴奏请唱。他在苏州声望渐高,门徒众多,于是弦乐在江南民间逐渐盛行。今日的江南丝竹,恐即起源于此。"(详见《辞海》)。2.明代改革北方弦索,首创用丝竹伴奏。根据老一辈戏曲家传说:"魏良辅和张野塘岳婿二人,除了共同研究'南戏'的唱法和音乐外,还对'北曲'弦索进行了改革,使之和南音相近。"由于他们改革了北方弦乐器的音节,使之和江南的音节相近,因此,"弦乐"得以在苏州地区及江南民间逐渐盛行。在伴奏乐器方面,除了原来"北曲"所用的弦索类乐器(琵琶、三弦、月琴等),张野塘又改革"大三弦",创制"小三弦",为此曲伴奏。魏良辅更在伴奏乐器中,增加了笛、箫、笙、管之类的管乐器,从此,开始用丝竹伴奏,在当时确是极大的进步。这不但大大丰富了昆曲的伴奏效果,也为"丝竹音乐"成为独立的形式,创造了条件。3.关于丝竹名家。当时和魏良辅常在一起研究、合奏、排练、作曲的一辈音乐家,除了老曲家过云适、袁髯、尤驼支和音乐家郑思笠等人外,还有当时著名的丝竹演奏家,如善弹弦乐器的张野塘,苏州的"洞萧名手"张梅谷,昆山的名笛师谢林泉,以及无锡的陈梦萱、顾渭滨、吕起渭等人,都是当时以吹箫管著名的管乐演奏家。能有这些丝竹名家齐集一起,可以想见,当时不但有高超的演奏艺术,并可能对丝竹音乐有所创造。其中一些名手,也很可能就是这个乐种的创始人。4.关于器乐曲牌。昆曲的曲牌,据记载,约有1 600种以上。而其中一部分,乃是从历代的民歌小调和器乐小曲等基础上逐渐发展起来的。除了大部分是有唱词的曲牌,也有一些是专为演出时,伴奏演员身段、动作和制造气氛及过场应用的纯器乐曲牌。这些纯器乐曲牌(如"老六板"等),经过当时许多丝竹名家的演奏发展,就渐成为丝竹合奏有名的曲目。以至后来正式脱离伴奏,而发展成为纯器乐形式的丝竹音乐新乐种,则是完全可能的。因此,《辞海》中,对于江南丝竹起源的推断,是有一定根据的。5.关于江南丝竹这一乐种的名称起于何时。根据"江南"二字作为地区名称的古今变异情况(见《辞海》),可以约略得知"江南丝竹"这一乐种名称形成的最早时期。

据各地乐人口碑材料和相关历史文献材料可知，“江南丝竹”之称在冠名之前，这一合奏样式的丝竹音乐在民间和文人阶层中曾有过“国乐”、“丝竹”、“细乐”、“十番细乐”等称法。其中“国乐”之称，是民国时期乐界文人相对于“西乐”而使用的称呼，并非是专指“江南丝竹”一个乐种，而且既不是史称，也不是民间乐人习称，而是针对所有中国传统器乐和相关乐器的概称，故这里没有必要对其讨论。余下所谓“丝竹”、“细乐”、“十番细乐”等称呼，则是明清时期民间口碑流传和历史文献常用的称法，它们即是“江南丝竹”历史形态的史称和民间早期称谓。因此，明清时在苏南、浙北地区（包括晚清之上海）内广泛流传的“丝竹”、“细乐”、“十番细乐”等器乐演奏形式，即成为我们今天探讨“江南丝竹”渊源及其形成的基本对象和历史线索。

中国丝竹音乐类型，从先秦“竽瑟之乐”，汉魏“相和诸曲”和南北朝“清商乐”中的丝竹“但曲”，隋唐“燕乐”中的“丝竹乐组”、“坐部伎乐”，宋元教坊和民间“细乐”、“清乐”、“小乐器”，直到明清所见各地、各民族的丝竹音乐，是一个源远流长、绵延不断、内涵丰富、自为一类又相互密切关联的音乐传统。明清时期在江浙太湖流域广泛流传的“丝竹”、“细乐”、“十番细乐”等，实则就是这一传统的一个富于地域音乐特色的重要支脉。

“江南丝竹”前身——明清太湖流域的丝竹合奏音乐，继承宋元丝竹乐传统并有所发展，在民间各地民俗活动中，依附于各类民俗事象活动，有了比前代更为广泛的大范围传播。顾起元《客座赘语》所言，当时南京地区称为“细乐”的丝竹音乐，不仅为“宗勋、缙绅”之家所尚好，而且进入下层民众，“不论贵贱，一概溷用”，此虽是作者对明万历年间家乡民俗现象进行实录，但却也显示和概括了丝竹音乐在整个苏南地区广泛流传的盛况。并且，各地丝竹、细乐与民俗活动水乳交融而在苏南地区广泛传播的事实，在其他文献中还多有反映。如：

明正德《江宁县志》记，每逢元宵节之期，街市都要架设“松棚”，专门作为“乐棚”供“箫鼓”之类细乐演奏，一连数日不断：

“上元作灯市，架松棚于通衢（棚中奏乐，上下旁缀以华灯，灿若白昼），箫鼓声闻，灯火迷望，士女以类夜行（谚云‘走百病’），自十三日至十八日为止。”④

这种“灯会”佳期举乐演奏的习俗，至清代时各地更盛，既可闻见于市井街灯之所，又可闻见于画舫（船楼）河灯之泊。届时，“清吹”的丝竹乐声，于街栅、于舫栅，不绝于耳，其景象蔚为壮观。《锡金识小录》记苏州、松江两郡风俗云：

“二月中旬，北塘香灯极盛。苏松两郡往武当进香船，俱于北塘齐邦，每船桅灯如进香人数，船数百、灯数千，城内看香灯之船亦齐出，皆悬各色灯，箫管清吹，歌声拂水，士女云集，为一时胜观。”⑤

“清吹”即“清奏”，也就是纯器乐性质的演奏。

另明嘉靖《姑苏志》亦载，苏州地区每年开春，民间即盛行聚众结伙畅游虎丘、天平、观音、上方诸山并举乐相庆之俗。届时，“楼船载箫管游山，其虎丘、天平、观音、上方诸山最盛”⑥。特别是虎丘，每逢中秋之夜即成为姑苏人“赛曲斗歌”的盛大“曲会”之地（图 1），包括丝竹乐合奏在内的各种音乐形式，轮番奏

---

④ （明）正德江宁县志：10 卷，抄本//中国地方志民俗资料汇编·华东卷上.北京：书目文献出版社，1995

⑤ 锡金识小录：清光绪二十二年刻本//中国地方志民俗资料汇编·华东卷上.北京：书目文献出版社，1995：449

⑥ 姑苏志：明嘉靖间刻本//中国地方志民俗资料汇编·华东卷上.北京：书目文献出版社，1995：373

唱，彻夜不止。据明末清初曲家张岱《陶庵梦忆·虎丘中秋夜》记，当月上之初，始奏“鼓吹”，“动地翻天、雷轰鼎沸”；更定之际，“鼓吹”渐停而“丝管”（丝竹）起奏，“唱曲”同起，“丝竹、肉声，不辨拍煞”；更深之时，文人雅士又入楼船，聚而演奏“管弦”（丝竹），唱南北之曲，此时“方辨句字”；二鼓人静，“管弦”（丝竹）合乐之声才歇，而丝竹乐器独奏又起，一曲一缕，“衷涩清绵”。

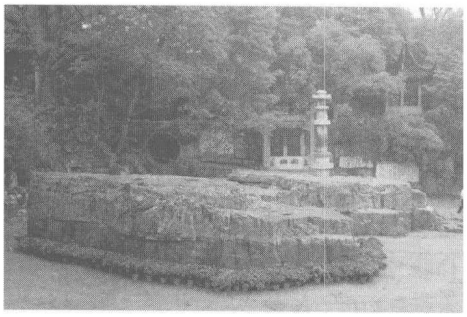


图 1　苏州虎丘“曲会”之地

“虎丘八月半，土著流寓、士夫眷属、女乐声伎、曲中名伎戏婆、民间少妇好女、葸子娈童，及游冶恶少、清客帮闲、奚僮走空之辈，无不鳞集。……天暝月上，鼓吹百十处，大吹大擂，十番饶钹，渔阳掺挝，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻。更定，鼓铙渐歇，丝管繁兴，杂以歌唱，皆‘锦帆开澄湖万顷’同场大曲。蹲踏和锣丝竹肉声，不辨拍煞。更深，人渐散去，士夫眷属皆下船水嬉。席席征歌，人人献技。南北杂之，管弦迭奏，听者方辨句字，藻鉴随之。二鼓人静，悉屏管弦，洞箫一缕，哀涩清绵与肉相引，尚存三四，迭更为之……”⑦

张岱笔下的这一民俗性“曲会”胜景，约定俗成的经历由“繁”至“简”、由“闹”至“静”的音乐演绎过程，不仅为后人描绘出了一幅美不胜收的“江南月夜乐歌图”，实则还为苏南地区丝竹音乐繁盛的人文环境，提供了具体而鲜活的实证背景。

在与苏南毗邻的浙北地区，每至传统节日，亦多见丝竹细乐演奏之举。《衢县志》录清《嘉庆县志》材料说：

“清明……设船灯数座，每座以十人舁之，燃绛蜡百枝，缀如璎珞，内坐舟人女，年十三四，丽容华琚，唱《满江红》，细乐嗷嘈，喧闹彻曙。”⑧

除大型全民性的节日、庆典民俗之外，在苏南江都、扬州、武进、阳湖各地，民家凡遇婚丧之事，亦多动用丝竹之乐。遇丧事祭奠，即于灵前日夜举乐哭丧，称为“伴夜”；遇婚事庆祝，则在迎亲之日用丝竹乐队行街，沿路奏乐、放炮。各地旧志，多有记载：

“丧礼……近俗，于治丧日，灵前惟乐人笙簧、丝竹之音，与哭泣相间，庭中广延宾客，坐立如堵。”⑨

“丧礼……近日扬城治丧，灵前笙簧丝竹之音，胜于哭泣。朝祖之夕，演剧开筵，声伎杂遝，名曰‘伴夜’。”⑩

“婚日，冰人先往，士绅家具仪仗、彩舆、鼓吹、丝竹，沿路燃放高升喜炮。”⑪

另出于苏南地方乐种“十番”的“细乐十番”，作为一种与“吹打十番”、“粗吹十番”有别的丝竹乐演奏形式，凡婚事即举乐“行街”，民间称为“清音洒街”：

“男家花轿迎娶……而女家亦备多牌以送。鼓吹外，又有细乐十番，谓之‘清音洒街’，喜火百子爆沿途点放。”⑫

---

⑦ （明）张岱.陶庵梦忆：卷五.北京：北京作家出版社，1994：105

⑧ 衢县志.民国二十六年铅印本//中国地方志民俗资料汇编·华东卷中.北京：书目文献出版社，1995：894

⑨ 江都县志.清乾隆八年刻本//中国地方志民俗资料汇编·华东卷中.北京：书目文献出版社，1995：491

⑩ 重修扬州府志.清嘉靖十五年刻本//中国地方志民俗资料汇编·华东卷中.北京：书目文献出版社，1995：487-488

⑪ 武进、阳湖县合志：民国十六年凝晖堂铅印本//中国地方志民俗资料汇编·华东卷中.北京：书目文献出版社，1995：493

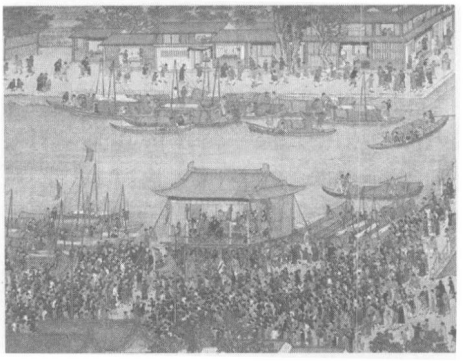


图 2 《康熙南巡图》局部——"秦淮画舫奏乐"
资料来源:中国音乐文物大系·北京卷.郑州:大象出版社,1996

这种"细乐十番",也就是李斗《扬州画舫录》中提到的丝竹乐样式"细吹音乐":

"华祝迎恩为八景之一。自高桥起至迎恩亭止,两岸排列档子。淮南北三十总商分工派段,恭设香亭,奏乐演戏……通景用音乐锣鼓,有'细吹音乐'、'吹打十番'、'粗吹锣鼓'之别。"

诸如此类的这些在民间有着"丝竹"、"细乐"、"细乐十番"、"清音"、"细吹音乐"等称谓的民俗性丝竹音乐演奏,所用具体乐器情况,今可以北京故宫博物院藏清王翚等人于康熙三十三年(1694年)所绘《康熙南巡图》长卷中的"秦淮河画舫奏乐"图局部(图2)为参照一一列出。此图所绘为康熙二十八年(1689年)第二次南巡至江宁(南京)的情景,图中画面展示的正是江宁秦淮河畔(当为今"夫子庙")画舫清奏丝竹、民众聚听丝竹乐的场景:紧靠岸边的一画舫中,一组乐人着礼服相对而坐,正用三弦、笙、笛、胡琴、云锣、板、小鼓等乐器演奏"细乐",这俨然是一个典型的"江南丝竹"音乐合奏样式。

以上历史文献和历史画卷所涉年节、庆典街市画舫的"栅中奏乐"和民间婚事迎亲出行的"清音硒街",自然当是如今"江南丝竹"所谓"坐乐"和"行乐"两种传统演奏形式划分所依据的"原生态"事实,"江南丝竹"八大名曲之一的《行街四合》,即出于其中"清音硒街"习俗。只是因为近现代以来,由于"江南丝竹"在都市中迅速雅化或专业化,加之民间婚丧民俗的更新变革,"行乐"形式才在都市之中渐趋少见。

据此当可证明,明清时期在太湖流域各城镇乡村多种风俗活动中传播的民俗性丝竹音乐演奏样式,才是清末民初在知识分子阶层中流传的"雅集性"丝竹音乐——"江南丝竹"的本源与母体。

这一母体,在苏南、浙北地区,传播和流行区域广泛,文化传统根深叶茂,具有地域性"音乐文化圈"特征,是宋元以来(乃至更早)中国丝竹音乐类型在"吴文化"滋润下、经各代各阶层乐人(官方教坊乐人、文人音乐家、民间艺人等)修饰发展而成的一个特点鲜明的地域性分支,决非是个别乡镇或个别城市少数乐人所能为。如果无视这一宏观、总体性的中国丝竹乐传统和相关认识,认为"江南"地区的丝竹乐合奏样式,到明代后才"起源",并将"起源"划定在某一市、县范围,认为是某一"私家乐班"甚至是某几位乐人、曲家所创,所论自然仅属未经科学考察和验证的"说法",与历史事实即会相去甚远。

据此,似乎已经可以首先对"江南丝竹"的历史渊源做出下列判断:

"江南丝竹"作为中国传统丝竹乐合奏样式的地方性代表乐种,于晚清时经一批深受吴文化滋润的文人音乐家进一步修饰、雕塑而成,其母体是明清时期广泛流传于江南各地的丝竹、细乐、清乐等样式。而这些可以统而称为"江南明清丝竹乐"的器乐合奏样式,则是太湖流域地区源远流长的丝竹音乐传统的一种地域化音乐文化延续和发展,其渊源可以继续上溯至南宋时期明确出现在江南地区的"细乐"、"清乐"和"小乐器",甚至还可继续往前追溯至东晋南北朝时期在江南地区早负盛名的"清商乐"中的丝竹乐合奏传统。

---

⑫ 胡朴安.中华全国风俗志下编·仪征婚葬礼俗记.石家庄:河北人民出版社,1986:190

二、江南丝竹的形成

对于中国民族器乐的“乐种”研究，不能将“局域化”的地方乐种“形成”，说成是或理解为是该乐种的“起源”；“起源”与“形成”不能混为一谈。亦如当今中国各地戏曲剧种、声腔一样，其中与“雅部”对应的所谓“花部”各地戏曲剧种、声腔，大都被界定为“形成”于明清，如果说它们“起源”于明代或清代，即明显有悖于公认的中国戏曲起源论，与事实相去甚远，这应当是中国传统表演艺术类型发展史中并不高深和复杂的理论问题。因此，在首先指出“江南丝竹”源远流长的历史，指出它并非起源于明代之后，关于这一器乐合奏样式地域化演奏风格的凝定、代表曲目的出现与积累、演奏名家的聚集与影响等属于“乐种形成和界定”方面的系列问题，即又成为本文需要继续进行考察研究的基本内容。这就是说，江南丝竹如何由历史“存见”的具有“一般性和普遍性”的丝竹乐合奏样式，衍化为近现代地域风格突出而具有“典型性和代表性”的丝竹乐合奏新式，便成为余下要讨论的基本内容。

前面我们在讨论“江南丝竹”渊源时，虽然没有采信“明代张野塘、魏良辅创于太仓说”，不赞同“吴中新乐弦索正是江南丝竹”的观点，但是，这并不等于可以无视张野塘、魏良辅等一批教坊、文人清曲家对这一“乐种”最终在晚清时成为一个具有“典型性和代表性”的丝竹乐合奏样式，在形式的丰富和形态的精致方面、在地域音乐风格的主导和凝定方面、在表演技能的规范与提高方面，于前期作出的重要贡献；同时亦不会忽视“江南丝竹”于清末民初因文人音乐家和“乐社”更多集中于上海而最终显现出地方化“乐种”的风采之前，以“姑苏”地区为中心的吴文化环境，对这一“乐种”音乐的地域化风格及特点的形成，所曾起到过的和已经显现出的决定性影响。

从音乐地域文化的综合视角来观察，根据已知各种相关的音乐历史材料，更有理由认为：“江南丝竹”乐种的形成，当在晚清至民国初期“民俗性”丝竹音乐向“雅集性”丝竹音乐演变的特定历史阶段，其地域就在以“苏州”(姑苏)为中心的聚集较多文人音乐家、清曲家、民族器乐演奏家的太湖流域地区。

正是在这一历史阶段，一批具有民主倾向且具备良好传统音乐基础和丝竹音乐修养的士绅和知识分子，因志趣相投，汇集于太湖流域周边城镇都市，特别是在吴文化氛围浓重的“姑苏”地区和属于政治、经济、文化中心的上海、南京等大都市，相约为自娱性“乐社”、“乐会”，以“清客”、“清曲家”居高临下的文化姿态，“以乐会友”、“发展国乐”为其主旨和目的，活跃于社会中上阶层和文化知识领域，对本区域内早已普及流传的民间丝竹乐曲及其相关演奏样式，予以修饰、润色、加工，同时还编创时代新曲，进行丝竹音乐的赏析性演奏和推广传播，从而使这一音乐样式于民国初期，在以上海为中心的地区，衍化成为一种“雅集性”丝竹音乐演奏样式，这才基本确定了此种音乐样式作为一个颇具影响的地方民族器乐合奏“乐种”所需要具备的若干条件：

明显的地域音乐文化风格、可圈可点的音乐表演艺术特点、具有代表性和影响力的传统曲目积累、清晰确定的流传范围和相对固定的乐人操纵群体和民间自然形成的演奏社团。

然而，这些音乐的、人文的条件成熟具备，对于文化传统深厚的器乐合奏乐种“江南丝竹”来说，又决非是在清末民初这一短暂时段内突发和骤然而成，而是早已经历过一段较长时间的地域音乐文化的滋润过程。笔者认为这是一个地域化的知识分子音乐家、高修养清曲家群体“致雅”追求的“雅集化”过程。事实上这一过程早在南北曲清唱和“雅部”昆山腔盛行于吴中一带的明代前期，即显现端倪。如顾起元《客座赘语》说：

“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲，乐器用筝(即轧筝)、琵琶、三弦子、拍板。……今又有昆山，较海盐又为清柔而婉折，一字之长，延至数息，士大夫禀心房之精，靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡。”⑬

这就是说，在太湖流域地区，无论是万历之前的北曲清唱、清奏，还是万历之后取代其他声腔而独占鳌头的昆山南曲传唱，都与“士大夫禀心房之精，靡然从好”的“致雅”追求密切相关。

太湖流域地区，为江南最为富庶之地，素号繁华。公侯、缙绅及富家蓄养私家乐班，传习南北曲和丝竹之乐以“招延文学之士”的雅举，自明初以来即已成时尚。如嘉靖中以岁贡生入国学，特授南京翰林院孔目的松江华亭(今江苏松江)何良俊(1506—1573年)，家中祖辈蓄养戏剧乐班，本人亦是一位精通剧曲艺术的“归隐文人”。他在所著《四友斋丛》中说：

“余家自先祖以来即有戏剧。我辈有识后，即延二师儒训以经学。又有乐工三人教童子声乐，习箫鼓、弦索。余小时好嬉，每放学即往听之。见大人亦闲晏无事，喜招延文学之士，四方之贤日至，常张燕为乐。”⑭

当时陪都南京教坊北曲名师顿仁怀才不遇，遂被何家聘为家优教练，传教南北曲及箫管、弦索演奏技法。顿仁深得丝竹乐器入南北曲演奏之乐理和法度，传教北曲50余套。顿仁在教习中曾言：

“善吹笛管者，听人唱曲，依腔吹出，谓之唱调。然不按谱，终不入律，况弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和、钐弦，皆有定则，故新曲要度入亦易。”⑮

由此可以看出，以“文人雅士”为鉴赏主体的南北曲演唱，对丝竹乐器伴奏的技法、韵味，有极严格的要求，因此明代以来江南地区丝竹乐器演奏传统，无论在技能技法上还是在行腔走韵上，确实早已接受文人群体南北曲唱奏的潜移默化影响。

事实上，明代江南地区殷实人家所蓄家优，既要演习剧曲词调，也要演习单纯丝竹音乐，这些音乐也就是当时民间流行的器乐曲牌。有的家乐甚至还以丝竹乐器训练和演奏为主，实质上就是一个“清音班”。如“深理曲事”的张岱(1591—1689年)，在晚年所著《陶庵梦忆》中描述绍兴富家朱云崃家乐的丝竹乐器教习和丝竹乐演奏情况时说：

“朱云崃教女戏，非教戏也。未教戏先教琴，先教琵琶，先教提琴、弦子、箫、管，鼓吹歌舞，借戏为之，其实不专为戏也。郭汾阳、杨越公、王司徒女乐，当日未必有此。丝竹错杂，檀板清讴，入妙腠理，唱儿以曲白终之，反觉多事矣。”⑯

文中列出所教习的丝竹乐器有琵琶、提琴、弦子、箫、管，檀板等，这正好是一个小型丝竹乐队编制；再据其中“朱云崃教女戏，非教戏也”，其乐优演习丝竹乐器是“借戏为之，其实不专为戏也”的说法，似乎表明乐班主人更看重器乐演奏和歌舞表演。因此将这一富家乐班视为是“以丝竹乐器演奏和清曲演唱为主”的清音班，将主人视为酷好剧曲的“清客”，当不为过。

说到江南地区以“文人雅士”为鉴赏主体的南北曲唱奏，就不能不提到清初叶梦珠在《阅世编》中记

---

⑬ (明)顾起元.客座赘语·戏剧.卷九.北京：中华书局，303

⑭ (明)何良俊.四友斋丛.卷十三.北京：中华书局，1959：110

⑮ (明)何良俊.四友斋丛.卷三十七.北京：中华书局，1959：342

⑯ (明)张岱.陶庵梦忆·卷二.北京：北京作家出版社，1994：45

载的明隆庆、万历年间在吴中“曲界”发生的一件大事：

“弦索之入江南，由戍卒张野塘始。野塘，河北人，以罪谪发苏州太仓卫，素工弦索，既至吴，为吴人歌北曲，人皆笑之。昆山魏良辅者，善南曲，为吴中国工。一日至太仓，闻野塘歌，心异之，留听三日夜，大称善，遂与野塘交。时良辅年五十余，有一女，亦善歌，诸贵争求之，良辅不与。至是遂与妻野塘，吴中诸少年闻之，稍稍称弦索矣。野塘既得魏氏，并习南词，更定弦索音，使与南音相近，并改三弦之式，身稍细，而其鼓圆以木制之，名曰弦子。”⑰

之所以说此材料显示的“张野塘与魏良辅相交”内容是一件“大事”，是因为此事涉及所谓“弦索入江南”、“吴人始习南曲”、“更定弦索音”、“改三弦形制”等与戏曲、南曲、弦索乐、丝竹乐、评弹、三弦等“剧种”、“声腔”、“乐种”、“曲种”、“乐器”都有关联且不可小视的丰富内容；况且，前述“江南丝竹起源太仓之说”，所依据的核心材料，即为此条。可见，此的确为大事一桩。

首先，这里所称“弦索之入江南”，并非是“弦乐器”入江南，更不是将一个丝竹乐队从北方带入江南，因筝、琵琶、胡琴之类弦乐器于明代之前在江南地区早有流传，此属一般常识，此不必赘言。事实上张野塘入江南所携“弦索”，只不过是一种新兴不久、当时在吴中地区还未普及的弦乐器而已，此乐器即“三弦”。

“弦索”之称，本有泛称和专称两种：泛称的“弦索”，是所有弦乐器的统称；专称的“弦索”，则是指一种弦乐器。如余怀《板桥杂记》说：

“曲中狎客，则有张卯官笛、张魁官箫、管五官管子，吴章甫弦索、钱仲文打十番鼓……”⑱

其中提到吴章甫使用的乐器为“弦索”，这里的“弦索”，显然是一种乐器的专称。那么作为专称的“弦索”，到底是指何种乐器呢？其结论自然即为“三弦”。戏曲家李渔(1611—1679年)在《笠翁偶集》中，针对当时戏曲、清曲所用弦乐器说得十分清楚：

“有琵琶、弦索、提琴三种。琵琶极妙，惜今时不尚，善弹者少。然弦索之音，实足以代之。弦索之形，较琵琶为瘦小，与女郎之纤体最宜。……提琴较之弦索，形愈小而声愈清，度清曲者必不可少。”⑲

这里与“琵琶”和“提琴”(擦奏胡琴的一种)相提并论而称为“弦索”的乐器，显然就属于一种乐器的专称。从其“弦索之音”可以代替琵琶，“弦索之形，较琵琶为瘦小，与女郎之纤体最宜”，以及又比提琴略大的乐器形制描述可知，此乐器就是当时女伶常用的乐器三弦。据迄今所知四川、山西等文物资料显示，三弦最早出现在宋金时代，当时主要在北方和西部地区流传，在元代是北方说唱音乐常用的伴奏乐器(图3)，明代之后，渐在南方传播。

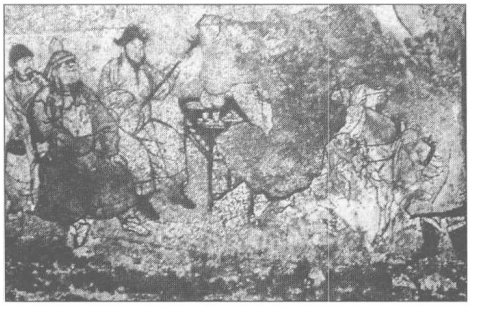


图3　元代壁画中的三弦说唱

资料来源：中国音乐史图鉴.北京：人民音乐出版社，1988

因此，如果说张野塘“谪发苏州太仓卫”并成为魏氏女婿后在江南地区的器乐构成方面有所贡献的话，那么

⑰ (清)叶梦珠.阅世编：卷十。参见周良.苏州评弹旧闻钞.南京：江苏人民出版社，1983：135

⑱ (清)余怀.板桥杂记·轶事：(嘉庆十一年[1806]序)下卷

⑲ 参见杨荫浏.中国古代音乐史稿：下册.北京：人民音乐出版社，1981：904

主要在于：为使三弦（弦索）这种乐器在演奏上与“南曲”演唱相谐和而进行形制改革，使之具备地域性的江南音乐风格特点，从而推动了这一原本主要流传于北方和西部地区的乐器，在吴中地区广为普及，后来即成为江南地区明清乐（丝竹、细乐）、说唱、戏曲乐队常用的乐器之一。

至于魏良辅，亦与“江南丝竹”的起源无直接关系。李开元（1501—1568年）《词谑》说魏氏“长于歌而劣于弹”，所以戏曲史家陆萼庭认为，魏良辅只是一位清曲家，是一位地地道道的“清客”，对乐器演奏并不在行，“既不工挡弹，也不会演戏”[20]。但是，魏氏作为后来被尊为昆腔“鼻祖”、南曲“曲圣”的大音乐家，对吴中地区丝竹音乐“雅集”风格的形成和传播，在当时却有着不可低估的深刻影响。

魏良辅对吴中戏曲新声腔“昆腔”所进行的“水磨”改造，以及对清唱（南曲）所进行的推广，使昆腔在隆庆、万历年间，一跃成为江南地区最有影响的剧种声腔之一；南曲演唱在士大夫阶层中亦成为众所热衷的音乐时尚。至明代晚期，昆腔和南曲唱奏，在太湖流域地区以长洲、昆山、太仓为中心向四方扩展、传播，影响遍及整个江南地区，形成所谓“四方歌者皆宗吴门”（徐树丕《识小录》）的音乐格局。其中，不少与魏氏交往、聚集演习南曲的丝竹乐器演奏家，其音韵的掌握和技法的选择，无不深受“水磨”昆腔雅致音乐格调的影响。如甘涛先生在《江南丝竹音乐》中提到的与魏良辅常在一起研究、合奏、排练、度曲的一辈丝竹乐器演奏家，除已论及的张野塘外，还有苏州“洞箫名手”张梅谷，昆山名笛师谢林泉，以及无锡陈梦萱、顾渭滨、吕起渭等人。因此，当今一听即明的“江南丝竹”笛箫演奏所宗“昆曲”音乐风格，作为“乐种”构成的重要地域文化因素，即主要受惠于此。

除以上提到与魏良辅交游过密的丝竹乐器演奏家外，对后来丝竹音乐“雅集”风格的形成和传播作出重要贡献的，在太湖流域地区还有其他一大批精于当地传统音乐的士绅清客和文人清曲家、乐器演奏家。这是一个其他文化区域都难以比拟、难以企及的高音乐修养的器乐演奏家群体。例如：

在明代，经常出入公侯、缙绅及富家的文人丝竹乐器演奏家，还有改制丝弦乐器“提琴”、出入周王府的清客太仓乐师杨仲修[21]，有以“鹅管作笛，有穿云裂石之声”的《词谑》作者李开元（1501—1568年）家清客胡春[22]，有本为“武弁，常以运事至都问”的清客琵琶高手陈大声[23]，有供奉于缙绅王光禄家，以笛、笙之曲于宴会大悦尚书的太仓王生、无锡陆生和陈生[24]等。

在清代，文人清曲家以“清客”姿态、结社合乐，从事丝竹音乐演奏活动的事例更进一步，赏乐、习乐趣味亦更趋高雅，他们往往以其高超的丝竹乐器技能和深厚传统音乐文化素质而受到民间职业艺人的尊敬和崇拜，如有“取笙为点之，音响如故”，令职业“班人乃大吓”的“山中隐君子”詹政[25]；有“善清唱，十六入京师，宠某相府十番鼓，以自弹琵琶唱《九转货郎儿》得名”的长洲人紵居山[26]；有“善弄笛”，乃至“妓家词曲皆出于邬，妓家呼之为‘邬先生’的苏州清客邬抡元[27]；有备受戏曲家叶堂赞赏、“笙笛三弦，不离

---

⑳ 陆萼庭.昆剧演出史稿.上海：上海文艺出版社，1980：31

㉑ （清）毛奇龄.西河词话：四库本

㉒ （明）李开元.词谑//中国古典戏曲论著集成.北京：中国戏剧出版社，1959

㉓ （明）顾起元.客座赘语：卷六//金陵丛刊.中华书局，179

㉔ （清）毛奇龄.西河词话：卷二，四库本

㉕ （清）李斗.扬州画舫录：卷五·新城北录下.北京：中华书局，1960：136

㉖ （清）李斗.扬州画舫录·小秦淮录：卷九.北京：中华书局，1960：196

㉗ （清）李斗.扬州画舫录·小秦淮录：卷九.北京：中华书局，1960：199

座右，吹弹度曲，无不尽妙”的上海瞿松涛[28]等等。

由于“姑苏”地区演奏丝竹乐器的文人“清客”，素以技艺精妙、音韵优雅、风格“正宗”而远近闻名，因此对周边地区“清音班”的建立即产生重要影响。如晚清杭州一带在“杭滩”基础上建立起来的一些文人乐社“清音班”，其早期成员即多聘请姑苏清客。此即《说杭补遗·娱乐业》所说：清音班“其初多来自姑苏，今则杭人亦有习以为业者矣”[29]。

明清时期，江南地区丝竹乐器演奏家聚结为“社”，以及公侯、缙绅及富家多见蓄养私家乐的现象，从地域音乐文化传统角度来说，其渊源至少也可追溯至南宋时期江南都市中出现过的以丝竹乐演奏为主的“清音社”“清乐社”和贵族府弟所蓄“家乐”。这种“乐社”和贵族府第“家乐”，当时在南宋首都临安颇为常见，如耐得翁《都城纪胜》所言“清乐社，此社风流最胜”[30]；吴自牧《梦粱录》所言“清音、遇云、棹刀、鲍刀……各社不下数十……府第中，有家乐儿童，亦各动笙簧、琴瑟，清音嘹亮，最可人听”[31]。即此。由于“乐社”传承是“江南丝竹”乐种构成因素的重要一环，其传统与明清相去久远，这也是笔者对“江南丝竹起源于明清”不敢苟同的另一依据。

明清时期在太湖流域地区的丝竹乐社，承袭宋元“清乐社”、“清音社”传统，经历南北曲盛传的时代，至晚清时与民间职业艺人及其卖艺表演相对应的文人化“致雅”进程更趋显著。乐社(堂名)成员既演习“南北曲”，即所谓“清曲”，也演奏“丝竹乐”(图 4)，并多以“清客”自居，以自赏的态度，居高凌下，不与民间艺人为伍，所以李斗说：“清曲鼓板与戏曲异”(《扬州画舫录》)。而龚自珍之说则更为具体、直接：

“大凡江左歌者有二：一曰清曲，一曰剧曲。清曲为雅宴，剧曲为狎游，至严不相犯。”[32]

各地乐社清曲家，多半也是器乐演奏家，故同时也可称之为“清乐家”。如以上提到乾隆年间的上海瞿松涛，除精于笙、笛、三弦外，还“镂心南曲已数十年，迎头拍字，彻板随腔，不失分黍”；光绪至民国年间的无锡“昆曲社”(后更名“天韵社”)，社长兼曲师吴畹卿(1847—1926 年)，作为清曲家除唱南北曲外，亦“精于琵琶、三弦、笙、笛等乐器演奏”，在曲社中任曲师时 50 余年，传有“《六板》、《三六》、《四合》等丝竹曲调”[33]。

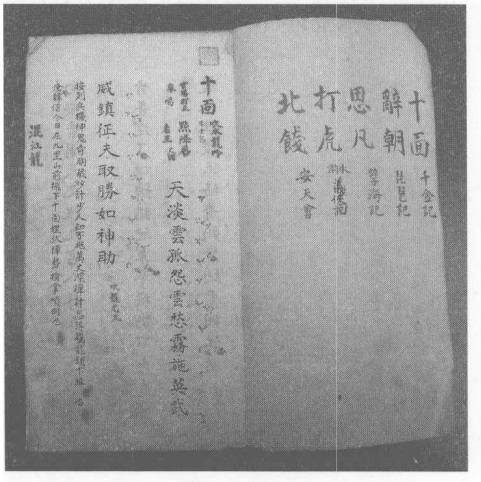


图 4　乐社：“堂名”班保存的昆腔工尺谱

清曲社及其清曲家，如若假借戏园串演戏剧，即称为“清客串”。陆萼庭认为：

“‘清客串’最早见于记载的，是在光绪元年乙亥(1875 年)。这年的五月十六夜，三雅园有‘姑苏、浙湖清客串会戏，并加送赠品”[34]。

㉘ 陆萼庭.昆剧演出史稿.上海：上海文艺出版社，1980：254

㉙ 江南丝竹音乐大成·杭滩清音班.南京：江苏文艺出版社，2003：1073

㉚ (宋)耐得翁《都城纪胜》第 15 页，四库本

㉛ (宋)吴自牧《梦粱录》卷一，第 4 页，四库本

㉜ 转引自陆萼庭.昆剧演出史稿.上海：上海文艺出版社，1980：31

㉝ 见中国大百科全书·音乐舞蹈卷.北京：中国大百科出版社，1989：689，杨荫浏撰《吴畹卿》条

据此可知,此原本是一种与戏曲表演相关的术语。所以,近人所言早期城镇江南丝竹乐班就是"清客串"的说法,并不确切,因为"串"是"串演"的意思。丝竹乐社中关于"清客串"的说法,实际上是指作为以清曲家或清乐家为主体的"清曲社"或"清乐社",如果效仿职业民间艺人去进行民间民俗性表演艺术实践,其行为即可与戏曲串演一样,称为"清客串"。所以,晚清以来,太湖流域地区各乐社清曲家或清乐家,结会演奏民间丝竹乐曲如《三六》、《四合》、《行街》之类,应邀参加民俗活动,在婚丧喜庆节日中进行丝竹乐器演奏,也可视为是一种"串演"行为;或者由于这些丝竹乐社成员,大多已有自己属于知识分子阶层的职业,如教师、职员、大夫、小业主之类,组织和参加丝竹乐社,只是一种业余爱好,自我修身养性的一种选择,而非民间职业乐班的"谋生应事"行为,因此即相应有了所谓"清客串"或又称"串客"的说法。

这种说法的内涵在于:在近代已经明显趋于文人音乐化的相关丝竹乐社及其成员,即便是在参与民间丝竹乐演奏活动,演奏民间流行的乐曲,仍不忘自己属于"客串"性质的知识分子阶层音乐家,而不是地位低下的民间鼓吹手。

晚清以来,在太湖流域地区大中城镇出现的清曲乐社或丝竹乐社,绝大多数都属于上述性质的音乐会社。其中具有代表性的如光绪年间在太仓成立的"盛和丝竹社"和在无锡成立的"昆曲社"(天韵社),宣统年间在上海成立的"文明雅集"和在刘天华家乡江阴成立的"柏林庵音乐社",民国初期在上海成立的"大同乐会"等。由于民国以来,上海地区政治、经济、文化中心的地位愈加突出,各地清曲家和丝竹乐家大多集聚和停留在以上海为中心的各大都市,均以高雅"清客"姿态,对民俗性民间丝竹乐曲进行新的整理、组合、加工,乃至创编出《春江花月夜》、《变体新水令》之类既古典又高雅的丝竹合奏乐曲,其"致雅"的文人音乐气质和"雅集"特征,可谓是达到前所未有的空前高度,从而导致太湖流域地区原来即普遍流行的丝竹乐合奏样式,其中心地由"姑苏"转移至上海,并于20世纪50年代在全国范围内造成广泛影响,以其悠久的历史、鲜明的江南地域文化特色、丰富而具有代表的曲目、结构相对稳定的乐社组织、一大批技艺精湛的演奏家而被视为是一个典型的地域性民族器乐合奏乐种,终被音乐家冠名为"江南丝竹"。

至此,笔者在对江南丝竹的渊源和形成做上述考察、分析和研究后,似可结论如下:

"江南丝竹"作为中国丝竹乐合奏类型的一个地域化分支,具有悠久的发展历史,其渊源可以追溯至东晋南北时期"清商乐"中的丝竹乐演奏、隋唐时期"华夏正声""清商伎"中的丝竹乐队传统以及南宋时期广泛出现在江南地区的"细乐"、"小器乐"和"清乐"等器乐合奏样式。它的前身是明清时期广泛流行于太湖流域地区的"细乐"、"清乐"和"丝竹"等器乐合奏样式。自明代以来,由于以太湖流域"姑苏"地区为中心的一大批文人清曲家和丝竹乐器演奏家(群体)的不断介入,对其进行"致雅"的装饰、修润和创新,至清末民初时此类器乐合奏样式即因曲目传承不断积累,演奏表演愈加精湛,组织形式趋于规范而突出地显现出它的鲜明地域音乐文化特色和"雅集式"音乐文化性质,在经历了这样一个从"一般性和普及性"的泛地域文化存在状态向"典型性和代表性"的突出地域文化存在状态转化的发展过程之后,其传播中心亦由太湖流域的"姑苏"之地转移于沪,在以上海为中心的各都市精通传统音乐的文人阶层推荐和文人乐社的演习推广下,于20世纪50年代在原先泛称为"丝竹"的器乐演奏样式基础上,被音乐家冠以地域化名称"江南"而定名"江南丝竹",从而成为一个典型的、具有代表性的并在全国范

㉞ 陆萼庭.昆剧演出史稿.上海:上海文艺出版社,1980:323

围内产生较大影响的丝竹乐合奏类型乐种。

一言以蔽之,江南丝竹的渊源与形成,可用一句来概括:一个“流域”——太湖流域;两个中心——前期的姑苏,后期的上海。

原刊《音乐研究》2006年第2期

当代音乐研究的历史与现实

居其宏

“当代音乐研究”是改革开放以来在我国音乐学界新崛起的一个研究方向，它的学术使命是：以中国当代音乐(1949年至今)为对象，以史学方法和批评方法为两大方法论支柱开展音乐学研究，从中总结经验、评价得失、提取学理、揭示规律，以便在当代音乐研究与当下音乐实践双向互动的健康关系中实现其自身价值。在音乐学整体学科布局中，“当代音乐研究”所承担的学术使命是任何其他学科所无法取代的。

当“当代音乐研究”的学术视野投向我国当代音乐文化建设的历史进程并进行历时性的纵向研究时，便具有鲜明的史学品格，成为音乐史研究的一个分支，即“中国当代音乐史”。在纵向坐标上，它是中国音乐通史的当代部分；作为断代史之一种，与中国音乐通史的古代部分、近现代部分相衔接。在横向坐标上，它是世界当代音乐研究的中国部分，与世界其他国家的当代音乐研究相联系。

当“当代音乐研究”的学术视野投向当下的音乐现实并进行共时性研究或即时性的横向研究时，便具有鲜明的批评品格，并与音乐批评在目的、对象、方法诸范畴内结成高度重合的亲缘关系，彼此几乎处于合二为一的“无差别境界”中。然而，“当代音乐研究”的学术征程并非只到“当下批评”阶段就此止步；而是从“当下批评”中积累养料、汲取源头活水，进而向当代音乐的整体性、历时性的专题研究继续前行，最终到达学术使命的终点。

一、史前播种：在疾风迅雨中萌芽

直到新时期之前，在音乐学的整体学科布局中尚无“当代音乐研究”的位置。因此其历史起点是与我国改革开放的伟大进程同步的。但却可从中华人民共和国成立之初到“文革”结束(1949—1976)这一漫长的历史时段里追溯到它的源头。

那是一个疾风迅雨的年代。新中国的音乐文化建设进程在贫穷落后的地基上起步，在较为封闭的国际环境中生长。经历了长期战乱之后的中国百废待兴，百业待举，面临着由战时体制向和平体制、由

农村环境向城市环境过渡的历史使命。在紧张的战争环境中暴露出的或当时未及解决的许多重大理论和实践命题，由此获得了深思熟虑的条件；在新形势下涌现出的许多新情况、新问题和新矛盾，也激发起当代音乐家的理论思考，为之寻求解决之道。为此，当时的主流意识形态、各级政府或准政府团体（如中国音协）、研究机构及高等艺术院校均大力倡导现状研究及评论，力图为中国当代音乐的健康发展提供全面的理论支持。不但贺绿汀、吕骥、马思聪、李凌、李焕之、李业道、马可等人都在不同阶段、针对不同情况对关乎当代音乐现实命运和未来走向的若干重大问题发表了各自的见解，而且毛泽东、周恩来、陈毅、周扬等高级领导人也针对中国当代音乐的发展发表过许多重要讲话和指示，其中，犹以毛泽东《同音乐工作者的谈话》[①]以及陈毅、周扬1956年在中国音乐家协会党组扩大会议上的两个讲话[②]和贺绿汀的《论音乐的创作与批评》[③]和《对批评家提出的要求》[④]（化名"山谷"）、马思聪的《谈青年的创作问题》[⑤]、吕骥的《关于音乐理论批评工作的几个问题》[⑥]最具代表性和权威性，成为当代音乐研究的经典文献。此外，郑伯农的《让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放》[⑦]、陈婴的《必须加强的战斗》[⑧]和《李凌同志的音乐思想反映了什么问题》[⑨]等篇什，对当时音乐生活中的中外关系、古今关系、雅俗关系的处理提出了颠覆性批评。不过，由于当时特殊的社会条件和音乐思潮的影响，其立场和方法往往与阶级斗争和音乐批判纠缠在一起，政治色彩太浓而理论品格低下；但作为当代音乐研究的重要思想材料，其历史价值不可低估。

发生在20世纪60年代初关于"革命化、民族化、群众化"的讨论，实际上是一次落实"三化"指示并对其无可置疑的正确性进行阐释的学术研讨，其目的是在音乐界构建以"三化"为指针的审美理想，并为当代音乐的题材、风格、样式、语言诸范畴进行整体性美学框定。"三化"讨论所形成的"共识"后来便成为全社会普遍的音乐审美意识和音乐价值评估的唯一标准，对当时和今后的音乐创作、表演、研究、教学、出版和社会音乐生活各个方面均产生了巨大而深远的影响；事实证明，这种影响之于当代音乐，并不总是积极的。

到了"文革"时期，对于当代音乐的研究与批评实践彻底丧失了起码的理论品格，完全沦为"四人帮"手中否定一切、唯我独尊的工具，对当代音乐发展产生了极严重的后果。

总体看来，1949—1976年是"当代音乐研究"的史前期，前辈学者在这块无人开垦的处女地上辛勤播种、付出心血、撒下汗水，催发了"当代音乐研究"的最初萌芽。尽管由于"气候恶劣"、"日照不足"而使"投入产出"不成比例，但他们毕竟是"当代音乐研究"的第一批学术拓荒者，为我们留下的精神遗产极可宝贵。

---

① 毛泽东.同音乐工作者的谈话//毛泽东文艺论集.北京：中央文献出版社，2002：146-157

② 陈毅这个讲话的节录和周扬讲话全文参见居其宏.新中国音乐史.长沙：湖南美术出版社，2002："附录"之二。这两个文件的原件系油印稿，现存中国音乐家协会档案室。

③ 贺绿汀.论音乐的创作与批评.人民音乐，1954(3)

④ 贺绿汀.对批评家提出的要求.文汇报，1963-06-25

⑤ 马思聪.谈青年的创作问题.人民音乐，1956(9)

⑥ 吕骥.关于音乐理论批评工作的几个问题.人民音乐，1956(9)

⑦ 郑伯农.让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放.人民音乐，1961(4)

⑧ 陈婴.必须加强的战斗.人民音乐，1963(8)

⑨ 陈婴.李凌同志的音乐思想反映了什么问题.人民音乐，1964(12)

不可否认,“当代音乐研究”正是在这样的地基上起步的。

二、早期建设:在拨乱反正中起步

“当代音乐研究”这一方向,是进入新时期以来,我国音乐界为响应邓小平关于“解放思想,实事求是”的号召,在“真理标准讨论”中起步的。当时的任务,一是拨乱反正,清除“文革”影响,将音乐界从极左思想禁锢下解放出来;二是研究新的时代条件下我国音乐界涌现的大量新事物、新情况和新问题,运用马克思主义美学原理给以科学的回答。

音乐界的思想解放首先是从揭批“四人帮”开始的。1977年底、1978年初,《人民音乐》分别在京沪两地邀集部分音乐家举行座谈会,以大量事实有力地驳斥了“文艺黑线专政论”和江青一伙在“无标题音乐”问题上的政治用心,批判了“两个凡是”的主张,对于冲破“四人帮”的思想禁锢、促进音乐界的思想解放起到了积极作用。

音乐界的拨乱反正和思想解放,在20世纪80年代中期达到了高潮。当时,伴随西方一系列现代主义文艺思潮和方法被一一介绍到国内而兴起的“音乐观念更新”热以及“新潮音乐”和流行音乐这两股创作潮流,引发中国当代音乐有史以来最大的一次阵痛与转型,在一系列重大学术问题上的观念碰撞和激烈争论,大多因此而起,如1986年第3期《音乐研究》发表了以《音乐观念更新及其自觉意识》为代表的一组论“观念更新”的文章,以及在各种报刊上如火如荼地进行着的围绕“新潮音乐”与流行音乐的论战。

王安国的《我国音乐创作“新潮”纵观》[10]和李西安等人的《现代音乐思潮对话录》[11]是在创作研究、特别是“新潮音乐”创作研究方面出现的代表性文论。前者以开阔的历史视野和深厚的音乐本体功力,对“新潮音乐”的代表性作曲家及其主要作品的技法特点、“新潮音乐”赖以产生的历史前提以及音乐艺术发展演进的国内外背景、“新潮音乐” 探索的对于我国当代专业音乐创作的贡献和不足进行了有理有据的分析和论证;后者以“四人谈”的形式阐述了在新观念和新技法探索中特别活跃的一批青年作曲家对20世纪现代音乐发展走向的理解、东西方音乐文化冲突及其在新条件下交融互补的现实可能、他们的美学追求和他们的创作心态,提出了一些带有叛逆性的尖锐观点,与时论迥然不同,因而引人注目。

关于流行音乐的论战更是烽烟四起。针对所谓“两个冲击波”[12]的批评和“两个怪胎”[13]为代表的批评文本把新时期出现的流行音乐大潮与20世纪30年代的所谓“时代曲”作简单类比并一概斥之为“沉渣泛起”而对流行音乐作出的整体否定性评价,一些学者纷纷撰文,从大众审美情趣的历史演变及其现实发展、当代流行歌曲的艺术特征、历史地位及其创作成就与不足、流行音乐存在的社会学根据等方面进行了有针对性的论述和论战,发出“把颂神的歌归还给人”[14]的深情呼吁。

---

⑩ 王安国.我国音乐创作“新潮”纵观.中国音乐学,1986(1)

⑪ 李西安,谭盾,瞿小松,等.现代音乐思潮对话录.人民音乐,1986(6)

⑫ “两个冲击波”是一些理论家对“新潮音乐”和流行音乐这两股音乐潮流的统称,意为由于两潮崛起对中国音乐形成巨大的不良冲击,其中的贬义是很明显的。

⑬ “两个怪胎”是赵沨在一次学术会议上提出的,用以概括他对新潮音乐和流行音乐的基本评价。后来赵沨本人多次把“两个怪胎”的内涵更正为“对新潮音乐的无原则吹捧”和“流行音乐的无节制泛滥”。

⑭ 沈尊光.把颂神的歌归还给人.人民音乐,1986(10)

1986年8月在辽宁兴城举行的“全国中青年音乐理论家座谈会”是新时期一次重要的学术会议。参会代表以从事音乐理论研究和教学的中青年学者为主，围绕“当前中国音乐的紧迫问题和音乐理论家的历史使命”这个主题，探讨当代音乐文化建设中若干重大命题，其中清除“左倾”思潮的影响和如何看待20世纪我国专业音乐发展道路成为与会代表关注的中心论题。一部分民族音乐学家以“音乐价值相对论”为理论武器，指出，由于受“欧洲中心论”的严重影响，从萧友梅、刘天华等人开始，我国20世纪新音乐走了一条“全盘西化”的道路，造成了近现代音乐史上一个最大的战略失误。此论一出，即刻引起了反驳和争论。关于“20世纪中国新音乐发展道路的论辩”由此揭开序幕。此外，兴城会议领导小组负责人赵沨在论及清除“左”的影响时，指出联系国际背景、特别是苏联背景的重要性，并形象地提出了“日丹诺夫幽灵”、“第二自我”和“伊里奇的外衣”等概念，为不久之后在音乐界全面兴起的“回顾与反思”奠定了基调[15]。

发生在20世纪80年代的音乐观念更新热潮、围绕“新潮音乐”和流行音乐的大辩论以及关于20世纪我国新音乐发展道路的蓦然回首，对“当代音乐研究”的起步具有重要意义。无论是针对音乐界指导方针和美学思想的论战，还是涉及创作观念、风格和技法的论战，大多能够从个别作品、现象、观点的评论、研究和阐述中超拔而出，在一个较广阔的层面上放出历史眼光，把研究和论战聚焦于当代音乐现实状况的整体性研究及其发展历史的反思与总结，表现出鲜明的史学特点和较高的理论品格，为“当代音乐研究”日后的确立与发展奠定了良好基础。

三、中期建设：在“回顾与反思”中确立

从1987年起，在编写《当代中国》丛书音乐卷的过程中，为了贯彻《当代中国》丛书总编委会“遵循实事求是的科学的态度，不虚美，不掩过，用可靠的事实资料，如实地写出新中国30多年的建设史，为世人为后人留下一部科学的信史”[16]的编写宗旨，音乐界发起了对新中国成立以来音乐文化建设历程的全面“回顾与反思”，将新中国成立以来各个音乐领域的发展历史纳入当代音乐学者的研究视野，并取得了丰硕的学术成果。

这是一个“众声喧哗”的年代，也是音乐界各种音乐思想和音乐观念发生剧烈碰撞的年代。当时在《中国音乐学》的“回顾与思考”和《人民音乐》的“回顾与反思”这两个栏目以及其他学术刊物中，先后发表了吕骥的《音乐艺术要坚定走社会主义道路》[17]、于润洋的《关于音乐基础理论研究的反思》[18]、陈聆群的《反思求索，再事开拓》[19]、张静蔚的《音乐理论的历史反思》[20]、乔建中的《什么是发展当代音乐的必由之路》[21]、梁茂春的《从中国音乐史看毛泽东文艺理论》[22]、居其宏的《社会主义初级阶段理论和当代音乐

---

⑮ 关于兴城会议，详见居其宏，缪也.风云际会抒狂狷.中国音乐学，1986(4)

⑯ 李焕之.当代中国音乐.北京：当代中国出版社，1997：总序

⑰ 吕骥.音乐艺术要坚定走社会主义道路.文艺理论与批评，1987

⑱ 于润洋.关于音乐基础理论研究的反思.人民音乐，1988(5)

⑲ 陈聆群.反思求索，再事开拓.中国音乐学，1985，创刊号

⑳ 张静蔚.音乐理论的历史反思.人民音乐，1988(6)

㉑ 乔建中.什么是发展当代音乐的必由之路.中国音乐学，1988(2)

㉒ 梁茂春.从中国音乐史看毛泽东文艺理论.人民音乐，1988(10)

史的几个问题》[23]和《一个不可逾越的反思课题》[24]、戴嘉枋的《面临挑战的反思》[25]等文章，对新中国成立以来中国音乐发展历史以及其中若干重大理论命题和事件进行了比较全面的回顾及较为深入的反思，彼此间围绕什么是“社会主义音乐”、对毛泽东《讲话》的评价、对新中国音乐理论建设及音乐批评历史经验的总结、对“新潮音乐”与流行音乐存在价值及其现实状况的估计等热点问题，进行了激烈的论战。尽管事后人们对这场论战的性质和意义存在着十分严重的分歧，但有一点却是不可否认的，即它把长期处于隐伏状态并涌动在广大音乐家心头的一系列重大命题置放在理论研究和学术争鸣的平台上来，使之充分公开化和社会化，变成一种显性的、物化的、可供二度解读和查核的思想材料；各色人等粉墨登场、扮演不同角色，争相发出自己的声音，表明各自的立场，从不同角度对“当代音乐研究”的学科建设作出了贡献；也进一步显示出，“当代音乐研究”在20世纪80年代已成为整个音乐界热切关注的焦点，无可辩驳地证明了它的不可替代的存在价值。

从1987年开始直到1997年，断断续续历经10之久的《当代中国音乐》[26]的编写和出版在当代音乐史和“当代音乐研究”的学科成长史上是一个极端重要的事件。其作者队伍以年富力强的中青年学者为主，聚集了全国各地处于各音乐门类研究学术前沿的专家学者，对当代音乐创作、表演、教育、理论研究在新中国的发展历程、成就和历史经验进行了分门别类的全面梳理和系统总结。它的编写和出版，不仅是“当代音乐研究”最早编写的第一部体系化集体著作，而且在音乐界轰动一时的“回顾与反思”也是在其推动下进行的，对促进“当代音乐研究”此后发展有不可估量的意义。实际上，居其宏的《20世纪中国音乐》[27]和梁茂春的《中国当代音乐》[28]出版时间较《当代中国音乐》为早，也更带学者个人特色，而两位作者均是《当代中国音乐》的编委和编辑部负责人，实际主持该书编写的全过程，论其资料基础和写作动因，与《20世纪中国音乐》和《中国当代音乐》存在不同程度的学术渊源。

自从一些民族音乐学家在1986年“兴城会议”上对20世纪中国音乐发展道路提出整体性否定结论之后，学术界把回顾与反思的目光延伸到整个20世纪，从而实现了当代音乐研究和近现代中国音乐史的纵向连接；由这个问题触发的探讨与争论一直持续不断。1990年由《中国音乐年鉴》编辑部发起组织的“世纪性反思”笔会，以20世纪中国音乐处理中西关系之“元约定”可靠与否、“现约定”健康与否为主题，邀集部分学者参与讨论。笔会组织者在这两个主题背后所隐藏的“潜答案”是不言自明的。参与笔谈的学者各抒己见，持论多相左，但受篇幅所限，许多问题未及展开，不同意见之间尚未形成正面交锋[29]。

1989—1992年间，音乐界对当代音乐的发展道路及其历史经验的总结，又掀起新的波澜并于1990年“全国音乐思想座谈会”前后达于高潮。此间，吕骥、赵沨、孙慎、晓星、李业道、厉声、李正忠、修海林等人纷纷发表文论和谈话，从一些似曾相识的理论视角和观点出发，把“回顾与反思”中一些学者的言论和主张片面概括为“毫无建树”说、“《讲话》后现象”说、“异化”论、“多元态势”说等等，并对之提出了整

㉓ 居其宏.社会主义初级阶段理论和当代音乐史的几个问题.中国音乐学，1988(3)

㉔ 居其宏.一个不可逾越的反思课题.人民音乐，1988(9)

㉕ 戴嘉枋.面临挑战的反思.音乐研究，1987(1)

㉖ 李焕之.当代中国音乐.北京：当代中国出版社，1997

㉗ 居其宏.20世纪中国音乐.青岛：青岛出版社，1992

㉘ 梁茂春.中国当代音乐.北京：北京广播学院出版社，1993

㉙ 参与这次笔会的所有文章，均发表于《黄钟》1991年第1期。

体颠覆性的批评。其中,李正忠的《评"〈讲话〉后现象"说》[30]、晓星的《音乐领域必须坚持社会主义文艺方向》[31]、厉声的《近年来在音乐思想上发生的这场争论的性质及其他》[32]、李业道的《反历史的"反思"》[33]和《看一张中国音乐的未来的设计蓝图——"多元态势"》[34]等篇什最具代表性。在创作研究方面,一些音乐家别具慧耳,竟然从我国"新潮音乐"和流行音乐作品中得出了"颠覆反颠覆、演变反演变、渗透反渗透"[35]的政治结论。因此,就这些批评的整体而言,实际上是20世纪50—60年代主流音乐思潮的一次大回流。但此类思潮之得以回流本身,却把"当代音乐研究"对于中国当代音乐的历史研究、创作研究、思潮研究和发展战略研究的重要性、严峻性以特别强烈的形式提到音乐界面前,使得任何人都不能忽视它的存在和价值。

在这一时期,尽管上述思潮和理论借助权力话语已经在整体上占有话语霸权,但仍有不少音乐家对此鲜明地表明了自己的立场,提出了截然不同的主张。其中,贺绿汀致"全国音乐思想座谈会"的一封公开信[36]、李焕之的《关于当前音乐创作的几点意见》[37]、吴祖强的《冷静估计得失》[38]、居其宏的《马克思主义与音乐界当前实际》[39]和《反映论与音乐的主体性问题》[40]等文献,从当代音乐创作整体走势(特别是"新潮音乐"和现代技法探索)的估计及中国音协领导者应取的态度、思潮论争的科学态度与方法以及作为极左音乐思潮哲学基础的机械反映论和主观唯心论及其在当代音乐史上的种种表现等方面进行论述和辨析,成为这一时期"当代音乐研究"难能可贵的成果之一。

因此,从20世纪80年代中期到90年代初期,对当代音乐乃至20世纪中国音乐的"回顾与反思"达于高潮;正是在这个研讨与论战的高潮中,"当代音乐研究"不仅成为学术界关注的热点领域,而且也成为一个独立的研究方向,在音乐学界得到确立。其主要标志是:

1. 学术成果。除了大量的专题研究和批评文章之外,与"当代音乐研究"有关的学术著述在此期间相继出版,其中有汪毓和的《中国现代音乐史纲》[41]、居其宏的《20世纪中国音乐》、梁茂春的《中国当代音乐》、孙继南和周柱铨主编的《中国音乐通史简编》[42]之当代部分以及戴鹏海的当代音乐家年谱系列写作[43]等。

2. 出版阵地。作为中国音协的机关刊物,《人民音乐》历来以关注当代音乐现状并对之进行研究、评

㉚ 李正忠.评"《讲话》后现象"说.文艺报,1990-02-10

㉛ 晓星.音乐领域必须坚持社会主义文艺方向.人民音乐,1989(8)

㉜ 厉声.近年来在音乐思想上发生的这场争论的性质及其他.人民音乐,1990(5)

㉝ 李业道.反历史的"反思".音乐研究,1990(2)

㉞ 李业道.看一张中国音乐的未来的设计蓝图——"多元态势".人民音乐,1991(1)

㉟ 见1990年5月25日《中国音乐报》上关于《音乐研究》编辑部在同年5月19日举行的座谈会报道;1990年6月8日的《音乐周报》对此也作了类似报道。

㊱ 贺绿汀的这封公开信由李焕之在"全国音乐思想座谈会"开幕式上代为宣读而在国内未曾发表,但以摘录的形式被记载于"全国音乐思想座谈会"的会议简报第3期(1990年6月26日)中。参见:居其宏.新中国音乐史.长沙:湖南美术出版社,2002,170

㊲ 李焕之.关于当前音乐创作的几点意见.中国音乐学,1990(4)

㊳ 吴祖强.冷静估计得失.中国音乐学,1990(4)

㊴ 居其宏.马克思主义与音乐界当前实际.人民音乐,1990(5)

㊵ 居其宏.反映论与音乐的主体性问题,此文原是作者向中国音乐美学学会1992年年会提交的论文并在该次会议上宣读,后收入中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》第745-792页,山东友谊出版社1994年3月济南出版。

㊶ 汪毓和.中国现代音乐史纲.北京:华文出版社,1991

㊷ 孙继南,周柱铨.中国音乐通史简编.济南:山东教育出版社,1991

㊸ 戴鹏海的当代音乐家年谱写作,在此期间共出版了《丁善德音乐年谱长编》(1991)、《陆华柏音乐年谱长编》(1993)、《李元庆年谱》(1994)、《陈铭志音乐年谱简编》(1995)等多部编年体著作。

论为宗旨。在“当代音乐研究”史前播种、早期起步和中期确立过程中发挥了重要作用，刊载了大量对本学科的研究和建设具有重要学术价值的理论批评文献，并为当代音乐的纵向研究提供了弥足珍贵的历史信息。此外，《中国音乐学》、《音乐研究》、《中央音乐学院学报》、《音乐艺术》、《黄钟》、《乐府新声》、《星海音乐学院学报》、《音乐生活》、《文艺研究》、《文艺理论与批评》等学术刊物及《人民日报》、《光明日报》、《文艺报》、《中国青年报》等全国性大报和《中国音乐报》、《音乐周报》两家音乐专业报纸亦经常发表当代音乐的研究文章或专栏评论，并就若干重要现实命题展开论争，也为“当代音乐研究”学科创建和发展提供大量版面，作出不可磨灭的贡献。

3. 资料建设。在《当代中国》丛书音乐卷的编写过程中，为“当代音乐研究”积累了大量宝贵文献和史料；成书之后，其中所涵盖的历史信息也为学者们的后续研究提供了丰富的资料源。而中国艺术研究院音乐研究所也在这一时期开始编纂《中国音乐年鉴》，将这种资料建设纳入年度化、经常化、制度化的轨道，使之成为“当代音乐研究”不可或缺的资料基地之一。

4. 研究队伍。汪毓和、陈聆群、张静蔚、梁茂春、王安国、魏廷格、居其宏、戴嘉枋等一批学者以主要精力从事当代音乐研究并取得了程度不等的成果；此外，像李焕之、吴祖强、吕骥、李凌、赵沨、于润洋、郭乃安、蔡仲德、李业道等学者亦密切现实，从不同视角参与“当代音乐研究”学科建设的进程。

5. 两个当代音乐研究中心已在中央音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所初步形成。

6. 音乐界普遍关注，社会影响力增强。

四、近期建设：在多元格局中繁荣

1992年至2004年，10多年来“当代音乐研究”在相对宽松的时代条件和多元化的学术气氛中得到了较大发展，无论在论域广度或研究深度方面都有了新的开掘，呈现出一派欣欣向荣的景象和“百家争鸣”的发展势头，其整体学术成就也远远高于当代此前的任何时期。

对音乐生活中一系列热点问题的学术探讨和热烈争鸣依然是这一时期“当代音乐研究”的基本主题，并吸引大批不同年龄、不同学术背景的音乐家投身其中。

关于20世纪中国音乐发展道路的论争，由于关系到中国音乐的历史评价、现实命运及其未来走向等一系列战略问题，故而受到音乐界持续而热切的关注，直到新老世纪之交，其旺盛势头不但丝毫未减，且有不可遏止之势。

针对管建华提出的“中国音乐自性危机”[44]之说，老一辈学者冯文慈、青年学者邢维凯分别以《近代中外音乐交流的“全盘西化”问题》[45]和《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路》[46]与之回应，从不同角度对管建华的文章提出各自的反驳意见。

此后，由于香港学者刘靖之在其新著《中国新音乐史论》[47]（两卷本）中将20世纪中国新音乐的发展历程概括为对西方音乐表现体制的“抄袭、模仿、移植”三个阶段，认为钢琴曲《牧童短笛》、《黄河大合

㊹ 管建华.中国音乐文化发展主体性危机的思考.音乐研究，1995(4)

㊺ 冯文慈.近代中外音乐交流的“全盘西化”问题.中国音乐学，1997(2)

㊻ 邢维凯.全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路.中国音乐学，1997(4)

㊼ 刘靖之.中国新音乐史论.台北：台湾耀文事业有限公司，1998

唱》、小提琴协奏曲《梁祝》等“不是真正的中国音乐”。此书传入大陆后立即在音乐学界产生强烈反响，除了宋谨公开撰文[48]对此作出肯定性评价之外，绝大多数公开发表的文论对该书和其中的基本立论提出了程度不等的批评[49]。针对大陆学者的批评，刘靖之在台湾《乐览》杂志上接连发表两篇文章[50]为该书的立场、观点和方法作出自我辩护，居其宏又以《新音乐史家之胆、学、识——对刘靖之两篇文章的八点质疑》[51]相回应。居文在逐一分析刘文存在的诸多理论缺陷、逻辑漏洞和知识性错误之后，提出新音乐史家治史理应“胆、学、识兼具”的主张。

关于20世纪中国音乐发展道路的论辩，在中央音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所和《人民音乐》编辑部等单位联合举办的专题研讨会上掀起高潮，也因对同一主题持论相左的众多学者第一次坐在一起进行面对面研讨和正面交锋而特别引人注目。会后发表了一些学者的论文，但大多阐述各自所坚持的观点，期待中的正面交锋和公开论战并未出现。

真正的论战发生在杜亚雄的乐理教科书《中国民族乐理》[52]的学术评价上。旅美学者周勤如的一篇文章以大量中外音乐实例和普遍学理为依据，对该书的立论、文风提出措词激烈的批评，并对该书作出了全面否定的评价[53]。此文发表后，即在音乐学界引起巨大反响，热烈赞同者和强烈反对者尽皆有之。为此，中央音乐学院专门召开座谈会，与会者多数支持周勤如的观点。此后，杜亚雄本人两次撰文回应学界的批评，旅澳学者杨沐、国内学者居其宏也撰文参加讨论[54]。讨论涉及对“音乐价值相对论”的理论界定、如何看待欧洲音乐表现体制和基本理论在中国的影响、在当代国际环境中如何建立我国民族乐理体系、如何在健康的学术氛围中发展学术批评以及在学术研究中如何遵循学术规范等问题。

关于学术创新与学术规范的讨论在世纪之交成为学术界的热点话题之一。旅澳学者杨沐早在1998年就发表文章，对国内学者论文写作中普遍存在的不规范现象提出批评，并把国际通行的学术规范及其形式介绍到国内，但当时在国内未能引起太大反响。周勤如批评杜亚雄《中国民族乐理》一出，学术规范及相关的文风、文德问题始被关注，一些学者纷纷就此发表意见。晚些时候，针对《欧洲声乐史》[55]中大量引用别人成果不加注之类严重学术失范现象，首先在《人民音乐》上予以披露，后赵沨撰文为之辩护，随即又在《音乐周报》上就学术规范问题展开讨论[56]。上述文章大多涉及的一个基本命题是：如何认识和处理学术规范与学术创新的关系？杜亚雄认为，学术研究承担学术创新使命便无需规范。而居其宏在廓

㊽ 宋谨.略谈《中国新音乐史论》.音乐周报，1999-01-12

㊾ 关于《中国新音乐史论》的争论，请参见居其宏.傲慢与偏见改变不了历史.音乐周报，1999-01-07；刘再生.评刘靖之《中国新音乐史论》——兼论新音乐的历史观.中国音乐学，1999(3)；毛宇宽.关于新音乐的几个问题.中央音乐学院学报，2000(4)

㊿ 刘靖之.有关中国新音乐的“表达方式、表达能力、美学基础”的几点说明.乐览，2000(7)；中国新音乐的发展——对过去研究的反思.乐览，2000(9)

51 居其宏.新音乐史家之胆、学、识——对刘靖之两篇文章的八点质疑.人民音乐，2000(8)

52 杜亚雄.中国民族乐理.北京：中国文联出版公司，1995

53 周勤如.研究中国音乐基本理论需要科学态度.中央音乐学院学报，1999(3)

54 杜亚雄.学术常理与中国乐理.中央音乐学院学报，2000(1).杨沐.再谈学术规范和文风文德.中央音乐学院学报，2000(1)；居其宏.学术批评：在麻木和过敏中奋起.中央音乐学院学报，2002(4).杜亚雄.也谈学术规范、文风和文德.中央音乐学院学报，2002(4).周勤如.对《研究中国音乐基本理论需要科学态度》一文的反思.中央音乐学院学报，2000(4)

55 刘新丛，刘正夫.欧洲声乐史.北京：中国青年出版社，1999

56 有关《欧洲声乐史》的讨论，请参见居其宏.史料·引文·学术规范.人民音乐，2000(4)；赵沨.读文后记.人民音乐，2000(9)；张宁等.何其相似，何其大胆——也评《欧洲声乐史》.音乐周报，2000-09-08；居其宏.著述规范、批评规范和编辑规范——答《读文后记》的批评.音乐周报，2001-06-08，2001-06-15

清学术规范和学术创新的逻辑分野之后认为：学术创新必须以学术规范为前提，任何创新成果都建立在前人研究成果的基础上，尊重学术积累的历史继承性、遵循人类思维的基本法则、遵守学术写作的规范形式，是防止学术不端、达成创新使命的重要保证[57]。

此外，在这一时期出现的关于“杨荫浏防范心态”及“重写音乐史”的讨论和论争、关于《当代中国音乐》若干史实的论争，涉及唯物史观在中国古代音乐史、近现代音乐史和当代音乐史研究中的具体运用，当代音乐史家如何对待历史写作中的史实、史料和具体历史人物的评价等一系列历史观和方法论问题。在创作研究领域，关于“第五代作曲家”和“中华乐派”的讨论和论争，对强调文化多样性的时代条件下当代音乐创作及其未来发展路向进行了全方位的深层探讨，倡导专业音乐者在探索中抵御物欲诱惑，不忘作曲家的创作使命，张扬中华民族特性，创作出更多无愧于我们伟大国家的精品力作。由于上述讨论的特殊性质，吸引了国内众多老中青音乐家如赵沨、孙慎、冯文慈、汪毓和、戴鹏海、赵宋光、陈聆群、刘再生、卞祖善、金湘、乔建中、梁茂春、居其宏、郭文景、谢嘉幸以及海外音乐家谭盾、储望华、周勤如、杨沐等积极参与其间，各种历史观、艺术观和方法论在学术争鸣中都得到了比较充分的表达自由。在公开发表的评论或论文中的某些篇什，都在某种程度上涉及“当代音乐研究”的一些元理论问题，如它的对象、目的以及历史观和方法论层面的许多范畴。

学术专著的出版成为当代音乐研究中一道最耀眼的风景。1997 年，李焕之主编《当代中国音乐》这一集体当代史著作顺利出版，在此前后，戴嘉枋《走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录》和《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》[58]、刘靖之《中国新音乐史论》、汪人元《京剧“样板戏”音乐论纲》[59]、冯文慈《中外音乐交流史》[60]、梁茂春《百年音乐之声》[61]、明言《20 世纪中国音乐批评导论》[62]、冯效刚《音乐批评导论》[63]、居其宏《新中国音乐史》等专著也相继面世，表明“当代音乐研究”无论在历史研究、当代创作研究、当代音乐家研究、当代音乐门类史研究、当代音乐思潮研究诸方面都取得了丰硕的成果，并显示出向纵深拓展的趋势。此外，向延生主编《中国近现代音乐家传》(四卷本)[64]以及各种主题的当代音乐论文集或学者的个人文集也在这一时期出版，《中国音乐年鉴》在艰苦条件中坚持下来。

“当代音乐研究”的学术队伍进一步壮大。在社会关注度持续走高、许多音乐家均涉足当代音乐研究的形势下，除了像汪毓和、戴鹏海、陈聆群、刘再生、张静蔚这些近现代音乐史学者分出一部分时间和精力参与当代音乐史研究之外，梁茂春、王安国、魏廷格、居其宏、戴嘉枋等人均以当代音乐研究为各自的主要研究方向，并成为所属单位这一方向上的学术带头人，他们的研究和教学成果在全国有较高的知名度。

在这一时期，“当代音乐研究”作为一门独立的学术课程开始正式列入一些高等音乐院校的教学序

---

[57] 居其宏.音乐学的学术规范和学术创新.音乐与表演，2003(1)

[58] 戴嘉枋.走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录.北京：光明日报出版社，1993.“样板戏”的风风雨雨——江青·样板戏及内幕.北京：知识出版社，1995

[59] 汪人元.京剧“样板戏”音乐论纲.北京：人民音乐出版社，1999

[60] 冯文慈.中外音乐交流史.长沙：湖南教育出版社，1998

[61] 梁茂春.百年音乐之声.北京：中国经济出版社，2001

[62] 明言.20 世纪中国音乐批评导论.人民音乐出版社，2002

[63] 冯效刚.音乐批评导论.合肥：安徽文艺出版社，2002

[64] 向延生.中国近现代音乐家传.沈阳：春风文艺出版社，1994

列。中央音乐学院率先在其硕士、博士教学中，将“当代音乐研究”作为独立方向投入教学实践并连续培养出多届当代音乐研究硕士和两届博士。此后，中国艺术研究院亦把“当代音乐研究”作为其培养硕士、博士的独立方向。从2002年起，南京艺术学院把当代音乐史列入音乐学本科课程，又先后开设“当代音乐研究”硕士和博士方向。中国艺术研究院在2004年还建立了“当代音乐研究”的博士后工作站。上述一系列举措，实现了“当代音乐研究”学士、硕士、博士、博士后教学的整体衔接，对于这一方向的学术梯队建设和长远发展有重要的战略意义。一批年富力强的中青年博士和硕士正以“当代音乐研究”为平台强势崛起。

“当代音乐研究”在新时期短短20余年间就经历了从无到有、由弱小逐步壮大的发展过程，势头强劲，成就显著。但由于在本学科元理论建设方面严重滞后于研究实践，因而迄今为止仍只能作为一个研究方向存在；要将它发展成为一个成熟的分支学科，尚有一系列学术建设的任务摆在我们面前。

历史研究不可能脱离史家所处的时代环境，他的历史意识、他对历史规律的掌握、他的认识水平和表述水平必然因受到各种主客观因素的制约而显出不同的落差，从中亦可见出史家的品格、胆识、学养和智慧。在我国，这就是当代人研究当代史必须承受之重。不过，随着学术霸权话语之逐渐淡出当代音乐舞台，在可以预见的未来，“当代音乐研究”必将在后辈学者中胜利完成其学科构建任务，在建设高度发达的、可与世界各民族之当代音乐并驾齐驱的中国当代音乐文化的伟大进程中发挥更大的作用。与此同时，也使本学科在音乐学大家庭中成为毫无愧色的一员，骄傲地与其他兄弟学科比肩而立。

参考文献

[1] 李焕之.当代中国音乐.北京：当代中国出版社，1997
[2] 汪毓和.中国现代音乐史纲.北京：华文出版社，1991
[3] 居其宏.20世纪中国音乐.青岛：青岛出版社，1992
[4] 梁茂春.中国当代音乐.北京：北京广播学院出版社，1993
[5] 冯效刚.音乐批评导论.合肥：安徽文艺出版社，2002
[6] 明言.20世纪中国音乐批评导论.北京：人民音乐出版社，2002
[7] 明言.音乐批评学.北京：中央音乐学院出版社，2003
[8] 居其宏.新中国音乐史.长沙：湖南美学出版社，2002
[9] 居其宏.新音乐史家与现代思潮研究.中央音乐学院学报，2003(1)
[10] 冯长春.在批评中构筑历史.音乐与表演，2003(3)
[11] 明言.百年奏鸣.黄钟，2004(4)

原刊《音乐研究》2005年第1期

古琴神秘性探源

刘承华

在中国古代乐器中,古琴无疑是神秘色彩最为浓厚的一种。这种神秘色彩经由各种历史文献记录下来,并或多或少地存活在一代代琴人的观念之中,至今仍有一定的影响。

古琴的神秘性是如何产生的?有人认为是源于汉代的神学思维,是汉代人所创造的神话。但是,汉代以前的许多文献中也保存着不少关于音乐的神秘记载,这又该如何解释?笔者以为,古琴神秘性的文献记载并非汉代和汉代以后人的创造,而是对上古文献的传述,它真实地反映了远古时代古琴独特的生存形态:古琴最初是服务于巫术的,因而有着一个可称之为"巫师琴"的传统①。古琴的神祕性即源于此。本文拟从三个方面加以分析,并探究其形成的原因。

一、音乐效果中的神秘性及其原因

古琴神秘性的一个突出表现,便是其神奇的音乐效果。这在上古时代的琴学文献中常常能够看到,特别是在对一些著名琴师高超技艺的描写中表现得更为清楚。例如,春秋时晋国琴师师旷弹琴:"师旷奏《白雪》之曲,而神物下降,风雨暴至。平公因之癃病,晋国赤地","师旷鼓琴,六马仰秣"。(王充《论衡·感虚》)师旷鼓《清徵》,"一奏之,有玄鹤二八,道南方来,集于郎门之垝。再奏之而列。三奏之,延颈而鸣,舒翼而舞"。师旷鼓《清角》,"一奏之,有玄云从西北方起;再奏之,大风至,大雨随之,裂帷幕,破俎豆,隳廊瓦。……晋国大旱,赤地三年。平公之身遂癃病"(《韩非子·十过》)。又如春秋时郑国乐师师文弹琴,也是:"当春而叩商弦,以召南吕,凉风忽至,草木成实。及秋而叩角弦,以激夹钟,温风徐回,草木发荣。当夏而叩羽弦,以召黄钟,霜雪交下,川池暴冱。及冬而叩徵弦,以激蕤宾,阳光炽烈,坚冰立散。将终,命宫而总四弦,则景风翔,庆云浮,甘露降,澧泉涌"(《列子·汤问》)。

琴真的能够使六马仰秣、玄鹤起舞,甚至呼风唤雨、改变四时?这里所含的神秘气息,连东汉王充都

① 这方面的论证参见刘承华.古琴艺术论.南京:江苏文艺出版社,2002:34-47

觉得不可思议。他说:“夫《白雪》与《清角》,或同曲而异名,其祸败同一实也。传书之家,载以为是;世俗观见,信以为然。原省其实,殆虚言也”,故不可信。对于师旷鼓琴,玄鹤起舞,他认为“虽奇怪,然尚可信”,因为“鸟兽好悲声,耳与人耳同也。禽兽见人欲食,亦欲食之;闻人之乐,何为不乐?然而‘鱼听’、‘仰秣’、‘玄鹤延颈’、‘百兽率舞’,盖且其实”。至于“风雨之至、晋国大旱、赤地三年、平公癃病,殆虚言也”,就根本难以置信了。那么,这些“虚言”是如何产生的?他分析说:“‘《清角》,木音也,故致风雨,如木为风,雨与风俱。’三尺之木,数弦之声,感动天地,何其神也!此复一哭崩城、一叹下霜之类也”,故不可信。至于暴雨、干旱、患疾,则可能是“奏《清角》时,天偶风雨;风雨之后,晋国适旱;平公好乐,喜笑过度,偶发癃病”。总之,他的结论是:“乐声不能致此。”(王充《论衡·感虚篇》)

王充谓此类记载为“虚言”,是不错的,因为巫术中有许多都是虚假的。但他将其原因归之于偶然巧合,则尚未触及问题的根本。实际上,这类记述中的“虚言”性成分正来自远古时代的巫术,是巫术中的神秘性在古琴上的遗留。

巫术曾经普遍地存在于人类历史上的特定发展阶段。在这个阶段中,人类认识和征服自然的能力相当薄弱,故而倾向于寻找一种神秘的力量来操纵亦即控制和支配自然。巫术便是体现这种神秘力量的、最早出现的一种方式。在这个问题上,马林诺夫斯基特别强调巫术的一个重要特点,即:巫术的功能并不是直接地战胜自然,不是提供某种直接从自然索取财富的手段(那是技术),而是为了加强人本身的自信力,有助于确立并支撑人对于生存的乐观态度。他说:“巫术使人能够进行重要的事功而有自信力,使人保持平衡态度与精神的统一……巫术底功能在使人底乐观仪式化,提高希望胜过恐惧的信仰。”② 从现代科学的眼光看,这种自信和乐观是虚假的。但对于原始初民来说,一方面,它是必不可少的,是人类在其征服自然的能力极其低下之时所必备的一种自我保护;另一方面,它虽然虚假,但却是当时人所真诚相信的,因而是真实的,具有现实性的。

这里便涉及巫术的一个关键概念:“操纵”,即通过特定的手段来影响、控制和支配外部事物,使外部事物按照人的要求发展变化。巫术正是这样的一种手段。由于巫术中常常要使用某种工具,这种工具又往往是倾向于能够发声的。因此,巫术中便往往会用到乐器,在远古时代,有那么一个阶段,最常被使用的乐器便是古琴。又因巫术的目的是要操纵外部事物,因而为之服务的琴也自然会获得相应的功能——影响、支配或控制对象的能力。这一点,只要稍微浏览一下古代保存下来的琴学文献即可明白。例如:

“神农氏为琴七弦,足以通万物而考治乱也。” (桓谭《新论》)

“昔神农氏继宓羲而王天下,上观法于天,下取法于地。近取诸身,远取诸物。于是始削桐为琴,练丝为弦,以通神明之德,合天地之和焉。” (桓谭《新论》)

“昔古朱襄氏(炎帝)之治天下也,多风而阳气蓄积,万物散解,果实不成。故士达作为五弦瑟(琴),以来阴气,以定群生。” (《吕氏春秋·古乐》)

这些记载体现了琴在远古时的一个共同特点,即:以琴为手段来合天地、通神明、考治乱,甚至来阴气、定群生,将琴作为联结人事与天地鬼神、有着非凡魔力的一个工具。而这,正是巫术性的。巫术的最

② 马林诺夫斯基.巫术、科学、宗教与神话.北京:中国民间文学出版社,1986:77

为直接的形态，便是通过特定的手段调动超自然的力量来支配自然。列维·布留尔指出，在原始初民那里存在着两个世界，一是看得见的世界，一是看不见的世界。“看得见的世界和看不见的世界是统一的，在任何时刻里，看得见的世界的事件都取决于看不见的力量。”③这里，“看得见的世界”是现实的世界，“看不见的世界”则是神灵的世界。但是，我们常人只能与“看得见的世界”打交道，只有巫者才能同“看不见的世界”打交道。《说文》在解释“巫”时说：“巫，祝也，女能事无形以舞降神者也”。“无形”就是“看不见的世界”，亦即神灵的世界。在古汉语中，“灵”字写作“靈”，它的下面是一个“巫”字，便说明了巫师的特殊本领。例如干旱和洪水，从巫术思维来看，它们发生的原因并不在旱与水即自然本身，而在自然背后的某种看不见的力量亦即神灵的力量。巫师的职责就是运用特定的手段沟通这种力量，并借助它来战胜旱灾和水灾。举一个例子。有这样一则关于禹治水的记载：“昔夏之时，洪水坏山襄陵，禹乃援琴作操，其声清以益，潺潺湲湲，志在深河。”(桓谭《新论》)这则现代人理解为对作曲过程的记述，其真实面貌应该是一次巫术活动。禹欲治水，辄必须调动起众人的信心，于是操起琴，奏出模拟水流的声音，象征着洪水已被驯服，乖乖地顺着河道流走。他们相信这种声音能够沟通神灵，感化大自然的洪水，并让它们听从人的安排。在远古时代，部族首领往往就是一个技能超群、能够与神灵对话的巫师，禹便是其中之一。如果不是从巫术角度，而是仅仅从音乐意义上看，上述记载就难以理解。但是，如果把它放置在远古时代的巫术大背景中，则所有的记述都不仅可以理解，而且十分符合逻辑。“合天地”、“通万物”，特别是“通神明”、“来阴气”、“定群生”等极富神秘气息的话语，所体现的不正是巫术对于外部世界的“操纵意识”吗！

二、修身功能中的神秘性及其原因

古琴神秘性的第二个表现是它的神异的修身功能。这个方面并非完全是“虚言”，其中有着一定的物理的或心理的基础，如古人所说，“琴之大小得中而声音和，大声不喧哗而流漫，小声不湮灭而不闻，适足以和人意气，感人善心”(应邵《风俗通义》)。因此，琴的修身功能有着一定的科学性。但是，当这种含有一定科学性的修身功能被夸大或过分强调后，它也就获得了某种程度的神秘性。

如果说，古琴的合天地、通神明是一种外向性的功能，那么，这里所讲的修身则是内向性的功能。这种功能长期以来集中地体现在一个“禁”字上。桓谭《琴道篇》云：“琴之言禁也，君子守以自禁也。”又说：“琴者禁也，古圣贤玩琴以养心。穷则独善其身，而不失其操……达则兼济天下，无不通畅……”(《新论》)班固云：“琴者禁也，所以禁止淫邪，正人心也。”(《白虎通·德论·礼乐》)应邵《风俗通义》亦云：“琴之为言禁也，雅之为言正也，言君子守正以自禁也。”东汉许慎在《说文解字》中对“琴”的解释也是：“琴者禁也。”“琴者禁也”，这是后人复述频率很高的一个命题；以“禁”释“琴”，也成为后人理解琴的一个延续很久的思路。这个命题所包含的内容，其实就是我们现在通常所讲的个体人格和道德的自我修养，特别是指对过分欲望的克制。“禁”这个概念虽然是在东汉时期进入琴论的，但这思想则并非始于此时，而是早已有之。《左传》云：“君子之近琴瑟，以仪节也，非以慆心也。”(《左传·昭公元年》)“节”就是节制，就是“禁”，说明这一观点至少在春秋时期即已产生。此后，这一观点常常出现，如司马迁说：“夫古者天子诸

③ 列维·布留尔.原始思维.北京：商务印书馆，1987：418

侯听钟磬未尝离于庭,卿大夫听琴瑟之音未尝离于前,所以养行义而防淫佚也。"(司马迁《史记·乐书》)刘向也说:"故君子以礼正外,以乐正内;内须臾离乐,则邪气生矣,外须臾离礼,则慢行起矣;故古者天子诸侯听钟声,未尝离于庭,卿大夫听琴瑟,未尝离于前;所以养正心而灭淫气也。"(刘向《说苑·修文》)弹琴或者听琴能够起到克制或禁止过分欲望的作用,使自己的思想行为合乎道德、礼义,培养出"正心"。

这一思想可以通过一个具体的例子看得更为清楚。此例见于《韩诗外传》:"齐景公纵酒,而解衣冠,鼓琴以自乐。顾左右曰:'仁人亦乐此乎?'左右曰:'仁人耳目犹人,何为不乐也?'景公曰:'今日寡人此乐,愿与大夫同之。'晏子曰:'君言过矣!自齐国五尺以上力皆能胜婴与君,所以不敢者,畏礼也。故自天子无礼则无以守社稷,诸侯无礼则无以守其国;为人上无礼则无以使其下,为人下无礼则无以事其上;大夫无礼则无以治其家,兄弟无礼则无以同其居;人而无礼不若遄死。'"(韩婴《韩诗外传》)齐景公的做法是把琴单纯作为乐器看待,且仅供娱乐之用,因而受到晏婴的批评。在晏婴的观念中,琴是为"礼"服务的,是"礼"的工具,它本身不具有独立的意义。而"礼",作为一种社会规范,恰恰是起着对人的思想和行为进行约束、对人的欲望进行节制的作用,也就是前面所说的"禁"。就这个意义上说,琴已不单纯是乐器,而同时是,甚至首先是一种"道器"。

琴之为禁的观念基本上是在儒家思想的母体中发育起来的,只是到后来,特别是道家思想得到传播之后,才又将它扩展、延伸到道家思想的境域,使之同"无为"、"虚无"、"寂寞"联系起来。西汉初期的陆贾说:"道莫大于无为,行莫大于谨敬。何以言之?昔舜治天下也,弹五弦之琴,歌南风之诗,寂若无治国之意,漠若无忧天下之心,然而天下大治。"(陆贾《新语》)"谨敬"是儒家的概念,但"无为"是道家的内容。在这里,它们已经共同地成为琴的精神内涵。《淮南子》说:"神农之初作琴也,以归神;及其淫也,反其天心。"(《淮南子·泰族训》)"天心"即自然之心,也属于道家思想的范畴。蔡邕也说:"昔伏羲氏作琴,所以御邪僻,防心淫,以修身理性,反其天真也。"(蔡邕《琴操》)"御邪僻,防心淫"本来是儒家的,但后面的"反其天真",则将它作了道家的解释,获得道家的内涵了。不过,无论在道家还是儒家,所表现出来的思路仍然一致,都是"禁"。

那么,什么叫"禁"?人们又为何选用"禁"来对琴进行定义?这就不能不对这个字的原始含义进行考察。段玉裁说:"禁者,吉凶之忌也。"吉凶是古代占卜的概念,占卜是用龟壳来预测未来的一种方法。在原始初民那里,凡行大事,必得事先占卜以预知吉凶,必得求神灵相助以达其成功的。占卜而以"禁",是指占卜时面对神灵时要有谨敬之心,行事要能克制、慎重,以避凶而趋吉。就这个意义而言,占卜与巫术是相通的,都是通天地神明。不仅相通,而且是一个事物的两面,相辅相成:就对象而言,巫术是对外部世界的支配,占卜则是对人自身的支配;而就通神灵而言,前者是通神灵以求帮助,后者则是通神灵以求明示。这两者之关系,占卜应该包含在巫术之中,是巫术的一个部分。琴既然是巫术的工具,那么也自然会常常用于占卜。"琴者,禁也",这个命题便说明远古时代琴与占卜的紧密联系。例如荀子说:"古者先王……为之钟鼓、管磬、琴瑟、竽笙,使足以辨吉凶,合欢、定和而已,不求其余。"(《荀子·富国》)"辨吉凶"就是占卜。可以看出,在远古时期,琴确曾用于占卜。有人说,"琴最早可能是巫师手中一种能发声的法器,所弹的琴曲也不是音乐,而是神的语言或意志、愿望的反映"④。这虽是推测,但应该不会有大错。那么,琴的修身功能,尤其是修身功能中的神秘色彩,说它最终根源于巫术,也应该不会有大错。

---

④ 吴钊.追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史.北京:东方出版社,1999:182

三、象征意蕴中的神秘性及其原因

与前两种神秘性相比，琴的象征意蕴出现稍晚。在现存可见的琴学资料中，最早的记载是在西汉武帝时司马迁的《史记·乐书》中："琴长八尺一寸，正度也。弦大者为宫，而居中央，君也。商张右傍，其余大小相次，不失其次序，则君臣之位正矣。"这里已涉及琴的长度、弦及弦序。其后便是东汉桓谭的《新论》。这部著作已散佚，今人将其散见于后人著作中的部分辑为一集，是著作残篇。其中有《琴道篇》，记录了琴的造型原则："昔神农氏继宓羲而王天下，上观法于天，下取法于地。近取诸身，远取诸物。于是始削桐为琴，练丝为弦，以通神明之德，合天地之和焉。"(桓谭《新论》)正因为制琴时"上观法于天，下取法于地。近取诸身，远取诸物"，才可能会有后来的那些丰富复杂的象征意蕴。在该书的另一部分，还有一段文字是正面讲述琴的象征意蕴的："昔神农继伏羲王天下，梧桐作琴，三尺六寸有六分，象期之数；厚寸有八，象三六数；广六分，象六律；上圆而敛，法天；下方而平，法地；上广下狭，法尊卑之体。"(桓谭《新论·余文辑录》)这段文字已涉及琴制的许多方面，如长度、厚度、宽度和形态等，是后来述说最多的部分。再到东汉末年的蔡邕，则又在桓谭的基础上加以扩充，增加了池、沼(滨)、七弦及五音等，象征的面更加广泛："琴长三尺六寸六分，象三百六十日也。广六寸，象六合也。文上曰池，下曰岩。池，水也，言其平；下曰滨，滨，宾也，言其服也。前广后狭，象尊卑也；上圆下方，法天地也。五弦，宫也，象五行也。大弦者，君也，宽和而温；小弦者，臣也，清廉而不乱。文王、武王加二弦，合君臣恩也。宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。"(《琴操·序首》)

到这里，琴的象征传统基本形成。此后，解释琴的象征意蕴成为琴学的一个不可缺少的内容，并随着琴学内容的丰富，其象征意蕴也越来越丰富复杂起来，被解释的部分加多了，解释的内容也更为细致、具体。虽然也偶有内容上的不同，但其总体精神始终没有大的变化。这里谨举明代《文会堂琴谱》为例，其《琴论》中就有一篇较大规模的象征解释，现节录几个片段于下，以见一斑："琴之颅曰龙额，长二寸四分，象二十四气。中间所含，取象于凤舌；两旁所垂，取象于雁掌，又曰护轸。岳广三分，以象三才。……肩曰仙人肩，取其正齐也。腰曰玉女腰，取其纤细也；又曰龙腰，取其屈折如龙之形也。自肩至腰曰凤翅，象凤翅耸然而张。琴末承弦曰龙龈，其折势四分，以准四时。……龙池者，龙为变化之物，潜于幽深之地，迹虽隐而声自出也。凤沼者，取其来仪，沐浴自如，其鸣喈喈也。池沼旁以竹贴之，曰贴格，取凤非竹实不食之义也。……槽内载天地柱一圆一方，为琴之心膂也。长三尺六寸六分，象朞日三百六十有六。七弦以象七星。上下之音相合，七十有二，象七十二候。……前广后狭，盖拟天地之尊卑也。面效天之穹隆而圆，底法地之广平而方。中虚以含象，外响以应徽。十三徽，其十二为六律六吕，以象十二月，其一处中者，元气之统，以象朞数也。……上为天统，下为地统，中为人统。上取泛声则轻清而属天，下取散声则重浊而属地，抑按则丝木之声均和而属人。刳其中则大虚之理具，弦其外则妙用之应彰。"最后总结说："圣人之制器，象其物宜也，厥有旨哉。"

那么，古人为什么要不厌其烦地解释琴的象征意蕴？如果仅从乐器意义上看，上述这些象征意蕴并无多大意义，无怪乎现在有不少人指责它为"牵强附会"，是为了使琴"神秘化"、"神圣化"所作的人为"比附"。但是，我们知道，任何存在的东西都有它自身的意义，绝对无意义的东西是不存在的。琴的象征意蕴如果对音乐本身没有意义，那么就必定有着其他方面的意义。这个意义是什么？笔者以为，就是古人为了使琴的神秘功能具有可信性所提供的一种解释，是为了进一步说明前面所讲的音乐效果和修身

功能。因为是对神秘性的解释，故自身也就不可避免地沾染上一些神秘色彩。就这个意义上说，人们的指责没有错，但仅仅是指责又远远不够，关键是要令人信服地指出它为什么会这样。琴的巫术功能是通天地、通万物、通神灵，而要通天地万物神灵，就必须有其相通的渠道；而琴的象征意蕴中，最普遍、最常出现的正是天、地、山、水、鸟、兽等自然事物和日、月、节候等时间性符号。同样，琴的修身功能是使人自己能够御邪僻、防心淫、养正心、灭淫气，而要养正御邪灭淫，也必须有相应的联系机制；而琴中大量出现的，也正是各种以人体为名的象征意蕴和以阴阳、五行为内容的生命符号。司马迁说："音乐者，所以动荡血脉，通流精神而和正心也。"为什么？因为"宫动脾而和正圣，商动肺而和正义，角动肝而和正仁，徵动心而和正礼，羽动肾而和正智"。又说："闻宫音使人温舒而广大，闻商音使人方正而好义，闻角音使人恻隐而爱人，闻徵音使人乐善而好施，闻羽音使人整齐而好礼。"又为什么？因为"弦大者为宫，而居中央，君也。商张右傍，其余大小相次，不失其次序，则君臣之位正矣"(《史记·乐书》)。前者(功能)是结果，后者(象征)是原因，原因是结果的前提和条件，也是对结果所作的解释。桓谭说：琴"以通神明之德，合天地之和"，是为结果；而神农制琴时"上观法于天，下取法于地。近取诸身，远取诸物"(《新论》)，则为原因，也是对前者的解释。同样，蔡邕所说，琴能"御邪僻，防心淫，以修身理性，反其天真"，也是因为有其"前广后狭，象尊卑也；上圆下方，法天地也。五弦，宫也，象五行也。大弦者，君也，宽和而温；小弦者，臣也，清廉而不乱。文王、武王加二弦，合君臣恩也"(《琴操》)等象征性意蕴作为前因。如果没有对琴的神秘功能进行解释的任务，琴的此类象征意蕴就不会产生，至少不会如此发达。

原刊《中国音乐》2003年第4期

《清稗类钞》洋琴史料考源

张翠兰

扬琴自明末清初传入中国，几百年来，一直依附于民间说唱艺术与民间器乐合奏艺术在民间流传、发展。与钟磬琴瑟等雅乐乐器相比，扬琴既缺乏中华古乐的悠久历史，更缺少华夏正器的正统出身，在明清以来的官修正史中，除《清史稿》、《御制律吕正义后编》、《皇朝礼器图式》等记述回部乐"卡尔奈"时用了"形如世俗洋琴"、"状类洋琴"这样一些类比句外，很难再寻觅到扬琴的记述踪迹。故目前所见各类研究论著中所引用的扬琴史料，大多来自明清笔记或清代诗文。检索这些史料的具体引用出处，又可以发现大多引自《清稗类钞》。

《清稗类钞》是近代学者徐珂采录了数百种清人笔记和报章记载编辑而成的笔记体类书，初刊于1917年，由商务印书馆分48册出版。1984年，中华书局分为13册并加新式标点重印。全书以时令、地理、风俗、工艺、文学、艺术、戏剧、音乐等92个分类、13 500多个条目、约300余万字的篇幅，汇辑了清代的朝野遗闻及社会经济、学术、文化等事迹，是研究清代历史的重要参考资料。

编撰者徐珂，字仲可，浙江钱塘人。光绪十五年己丑(1889年)举人，官内阁中书。夏剑丞《徐仲可墓志铭》谓其"有端操，能文章……与人谈讌，虽一事之微，一物之细，有可录者，归必书之，故晚岁所成笔记尤多。所著凡诗文词集若干卷，《大受堂札记》五卷、《可言》十四卷、《五刑考略》一卷、《清稗类钞》四十八卷。其他校辑者，凡数百十卷，以戊辰(1928年)二月十一日卒，年六十。诗文集有《小自立斋文》、《真如室诗》、《纯飞馆词》"等。

《清稗类钞》中涉及音乐类的条目约有200篇，论及洋琴(扬琴)的记述不下十余处，事以类分，类以年次，内容丰富，叙述生动，是目前扬琴(洋琴)研究论文论著中史料引用较为集中的出处。但是，正如中华书局版《清稗类钞》前言中所述，"此书也有其缺点，就是全书引用的资料，不注出处，若不经过检查，后人引用，就难以置信。又是书为编者平时读书随手札记，大半是隐括其事，贯穿而成斯篇，未能悉记其来历，只能说是信以传信，疑以传疑"①。

---

① 引自谢国桢.清稗类钞·前言.北京：中华书局版第一册第三页。

正史资料的缺乏与稗史资料的“疑以传疑”、学术研究的相对浮躁致使间接引用史料出处不详现象的普遍存在、“疑以传疑”的史料运用在经过了多次的以讹传讹之后遂成为确凿无误的信史等等，与科学的扬琴发展史研究已不相适应。有鉴于此，笔者在通览《清稗类钞》全书、检录全部扬琴条目的基础上，择其要者考源如下。

一、《金赤泉听洋琴》

中华书局版《清稗类钞》第十册《音乐类》第4963页、书目文献出版社版《清稗类钞选·文学艺术戏剧音乐》第474页。全文如下：

乾隆时，钱塘有金赤泉典簿焜者好音乐。尝听洋琴而作歌以纪之。歌曰：云和之琴空桑瑟，至人摅思中音律。庖牺不作古乐亡，杂沓筝琶始竞出。此琴来自大海洋，制度一变殊凡常。取材讵用斫桐梓，发声亦自循宫商。图形宛然如便面，中絙铁弦经百炼。钿钉栉比排两头，二十六条相贯穿。携来可击不可弹，双椎巧刻青琅玕。琴师举手指未落，满座肃听生心欢。初持孤椎只轻打，秋树寒蝉饮霜哑。旋舒双腕著意敲，淅沥雨飘青竹瓦。左击右击无雷同，疏槌密槌相间工。五音和会含众妙，节奏宛转包纤鸿。琮琮琤琤盈耳注，碎珮丛铃满烟雨。檐前玉彻堕冰簪，洞里春泉滴山乳。忽然止椎弦不鸣，反舌入夏愁无声。中心一击复成响，地底阴雷破蛰轰。有声无声相杂糅，变化在心兼在手。以心运手手运心，小技人神希匹偶。座中听者皆忘疲，共道此琴铁胜丝。柳公双锁未为巧，李氏百张胡足奇？我闻古人作乐各有取，旧典至今存册府。闲邪纳正是为琴，如此曼淫同郑妩。请君举手绝其弦，靡靡自古不在悬。锦囊出我龙湫瀑，追取希声太始前（自注，余家藏古琴，背有文曰龙湫瀑）。

这是目前有关洋琴的论文论著中引用最多的一条史料。本条目源出清·金焜《妙明书屋遗集》第一卷“古近体诗一百首”，乾隆十九年（1754年）金氏刻本第十一至十二页，标题为《听洋琴歌》，徐珂在辑录时换了一个标题并加了按语。《妙明书屋遗集》共分三卷，合订一册，内容分别为：第一卷“古近体诗一百首”、第二卷“古近体诗八十五首”、第三卷“词七十八首”。国家图书馆古籍部、南京图书馆古籍部均藏有该书刻本。南京图书馆古籍部所藏的两本《妙明书屋遗集》，均为乾隆十九年金氏刻本。其中一本有清代无名氏行楷题跋真迹：“赤泉盖江声先生之子也，以鄙意观之，名位不及乃翁，诗笔似为过之。两集具在，特识卷首，以待知诗者共证焉。”南京图书馆的前身即始建于1907年的江南图书馆，馆藏古籍，部分来自清代四大私人藏书楼之一的杭州丁丙“八千卷楼”。根据作者籍贯、刊刻时间及流通过程，笔者认为该刻本有可能来自丁丙“八千卷楼”，扉页题跋可能即藏书楼主人丁丙所题。

《妙明书屋遗集》作者金焜，字以宁，号赤泉，浙江仁和人。生卒年不详[据《清人诗文集总目提要》载，约生于康熙五十年至五十四年（1711—1715年）]。雍正十三年（1735年）举人。乾隆元年丙辰（1736年）举“博学鸿词”未用。官国子监典簿。所著有《蠡测录》、《妙明书屋诗》及《浓兰词》。其父金志章，初名士奇，字绘卣，生卒年不详。雍正元年（1723）举人。由内阁中书迁侍读，出为直隶口北道。所著《始游集》四卷、续《两镇三关志》、辑《吴山志》，皆毁于火。后搜辑记忆，存有《江声草堂诗集》八卷，《清史列传》行于世。

关于金焜生平，见诸文献记载的还有：

吴振棫《国朝杭郡诗辑》：“赤泉世其家学，先父殁，《妙明书屋诗》附锲《江声草堂集》后，汪怀堂序比之《笛渔小稿》之附《曝书亭》焉。”

汪怀堂《妙明书屋遗集》序："副使金江声先生家遭郁攸，生平著述悉付灰烬。暇乃追录所为诗若干卷，授之剞劂氏，而以长公礼部赤泉之遗诗附锲集后，属予叙之。赤泉胚胎庭训，学有渊源，读书务求经世有用之业，故凡天文、乐律、地理、卜筮、医术莫不精心扣击，究极原委。使假以年位，其成就必卓绝可观。乃数年来患难忧愁，内郁外扰交迫，以至于死，所藉留不朽者，仅此区区一卷之诗。呜呼！其可悲也已。"

杨钟羲《雪桥诗话三集》："钱塘金赤泉礼部焜为江声副使冢嗣，与弟质甫太守并举制科。有《妙明书屋遗集》。"

李富孙《鹤征后录》卷七："金焜字以宁，号赤泉，浙江钱唐人，雍正乙卯举人，由工部侍郎王钧荐举，后官国子监典簿。著有《蠡测录》、《妙明书屋诗》、《浓兰词》"。

生平显示，《妙明书屋遗集》于乾隆十九年(1754年)刊刻时已是遗稿，作者金焜已先于其父金志章离世，由此可知金焜的卒年当在乾隆十九年之前，《听洋琴歌》一诗的创作时间也必定早于乾隆十九年。另据《妙明书屋遗集》第三卷中《玉楼春》词题记："余客京师二十六年矣，归来湖上，恍惚如梦，系船柳港，因谱是阕"，可知作者在京城生活了近30年。即使由乾隆十九年前推其在京的时间，也几乎经历了雍正朝的全部至乾隆初年。26年的京师生活，囊括了其生平中应举、博学鸿词、国子监典簿等科举仕途的全部，也成就了其"名位不及乃翁，诗笔似为过之"的文学声誉。以其"天文、乐律、地理、卜筮、医术莫不精心扣击，究极原委"的治学精神及丰富的京师生活阅历推测，《听洋琴歌》诗的创作时间当在其京师任职时期的乾隆初年。

《听洋琴歌》一诗在扬琴发展史研究中具有重要的史学价值。从创作时间及记叙的全面性来看，该诗是目前所见最早以歌行体写作手法全面记述洋琴艺术的珍贵诗文史料，对研究海外传入之"洋琴"发展融合为中国传统民族乐器之"扬琴"，有着重要的史学意义。就诗文记叙内容来说，该诗首先点明了"此琴来自大海洋"，印证了扬琴的"海外传入说"。指出了海外传入的洋琴在中华大地上"制度一变殊凡常"，并列举了凡常的种种变化，诸如：器制材料的变化(取材讵用斫桐梓)、音位排列的变化(发声亦自循宫商)、外观形制的变化(图形宛然如便面)、击弦工具的变化(双椎巧刻青琅玕)、发声材料的变化(中絙铁弦经百炼)、演奏方式的变化(携来可击不可弹)等；其次，记叙了洋琴的演奏方法，说明了乾隆时期，洋琴的演奏已能做到既可"初持孤椎只轻打"、还可"旋舒双腕著意敲"，且能在演奏过程中"疏槌密槌相间工"；再次，点明了扬琴击弦工具的变革，描绘了竹质击弦工具作用下，扬琴所发出的美妙音质(秋树寒蝉饮霜哑，淅沥雨飘青竹瓦……琮琮琤琤盈耳注，碎珮丛铃满烟雨。檐前玉彻堕冰簪，洞里春泉滴山乳)。更为重要的是，作者在对器制的精妙发出由衷的赞叹(柳公双锁未为巧，李氏百张胡足奇)、对琴声的感染力作了如实的描绘(满座肃听生心欢……座中听者皆忘疲)后，却对这件来自海外、已被中华文化初步浸染但却不合古制的乐器，明确表明了自己的反对态度(请君举手绝其弦)，理由是"闲邪纳正是为琴，如此曼淫同郑妩"，认为这种不合古制的乐器所发出的靡靡之音，有腐蚀庶民精神之嫌。面对这一新生事物，怎么办？于是乎，"锦囊出我龙湫瀑，追取希声太始前"。作者个人对外来乐器的"器"、"神"分离，区别对待的双重性思维，较有代表性地体现了清代诗人对待外来事物时的矛盾心理。他们对器的认可，表明了这些传统的士大夫并非一味地抱残守缺；他们对音的排斥，则既有抑制和排外的一面，又有欣赏品位差异的一面；他们担忧西风东渐的后果，但也只能顺着固有的思路去寻求解决的办法②。需

② 周湘.夷乐与洋琴——清诗中所见西乐东传.学术研究，2002(7)：95

要提及的是，从作者“余家藏古琴，背有文曰龙湫瀑”的自注中，我们还可发现传统音乐的家学渊源对他的影响。金焜父亲金志章《江声草堂诗集》卷一《敝帚集·杂诗》中的一首，对其“家藏古琴”的自注作了最确切的注脚：“我有绿绮琴，七宝饰其端。絙以朱丝绳，徽以青琅玕。一弹作别鹄，再鼓成离鸾。知音在远道，相赏良独难。挥手谢俗耳，抽轸空长叹。”深厚的家学渊源和文人音乐传统决定了金焜对洋琴以及洋琴音乐的审美态度。

二、《八音联欢》

中华书局版《清稗类钞》第十册《音乐类》第4920页、书目文献出版社版《清稗类钞选·文学艺术戏剧音乐》第434页。全文如下：

咸丰时，都门有售技于市曰八音联欢者。其法，八人团坐，各执丝竹，交错为用。如自弹琵琶，以坐左拉胡琴者为撅弦，已以左手为坐右鼓洋琴，鼓洋琴者以右手为弹三弦者按弦，弹三弦者以口品笛，余仿此。又一人于座外敲鼓。音极悠扬，其调亦緜邈可听，倾动一时。此技宣统时尚有之，而各执其艺，不相为用，与咸丰时异矣。

这是一条有关清代洋琴演奏技艺水平的稗史资料。源出清·孙檏《余墨偶谈》卷八。南京图书馆古籍部藏有其清同治十二年(1873年)双峰书屋刻本(十六册)、清光绪七年(1881年)巾箱本(十二册)、民国二年(1913年)中华艺文社铅印小醉经阁丛刻本(八册)等不同时期的版本。孙檏，原名桂，字丹五，号诗樵，直隶遵化人。以父官粤西，遂家岭南。著有《蝶花吟馆诗钞》。翻检清同治十二年双峰书屋刻本，可见本条史料标题与《清稗类钞》中标题相同，内容上，徐珂辑录了其中的主要部分，并据当时的情况，对这一技艺作了补充说明。《余墨偶谈》所记“八音联欢”全文为：“弹词说书由来已久，国朝以柳敬亭为最，咸丰中此风尤盛。有名八音联欢者，其法，八人团坐，各执丝吹，交错为用。如自弹琵琶，以座左拉胡弦者为撅弦，已以左手为座右鼓洋琴，鼓洋琴者以右手为弹三弦者按弦，弹三弦者以口品笛，余仿此。又一人于座外敲鼓节乐。音极悠扬，其书词亦緜邈可听，倾动一时。以昔年□□□□鼓奁上犹蟠金绣□□八音大鼓字样，余于壬戌秋都门待试时犹一见之，信绝技也。”

实际上，初刊于同治年间的《余墨偶谈》所记，在徐珂《清稗类钞》辑录相关内容前，《八音联欢》条目就被时人作为重要曲艺史料予以引用了，刊行于清光绪三十三年(1907年)的《天咫偶闻》即可见其踪影。

《天咫偶闻》十卷，是一部记述北京地区政治、文化、典章制度和风土人情等的笔记体著述。作者震钧，满族人，姓瓜尔佳氏，字在廷(亭)，自号涉江道人，汉姓名唐晏，生于清咸丰七年丁巳(1857年)，卒于民国九年(1920年)，享年64岁。曾任江苏江都知县，执教于京师大学堂，效力于江宁将军铁良幕府，并任江宁八旗学堂总办。辛亥革命以后，一直居住在南方。历咸丰、同治、光绪、宣统四朝的震钧，因生于末世，前途无奈，致使他只能寄情书画，潜心著述。所著有《庚子西行纪事》、《渤海国志》、《两汉三国学案》、《八旗诗媛小传》、《洛阳伽蓝记钩沉》、《八旗人著述存目》、《陆子新语校注》、《香奁集发微》(《韩承旨年谱》附刻)、《国朝书人辑略》、《天咫偶闻》等十余种，而“信手条记……追溯旧事”，历时12年才付刻行世的《天咫偶闻》，对研究和了解北京的历史、掌故、风物、民俗具有重要的参考价值。本书有清光绪三十三年丁未(1907年)仲春甘棠转舍木刻本，1982年北京古籍出版社校点本等。

该书卷七《外城西》记述京师戏曲、曲艺等见闻时，引孙檏《余墨偶谈》所述《八音联欢》条并加了

按语，补记了作者所处的光绪年间此类技艺的情况——《余墨偶谈》云：咸丰中，都门弹词有名“八音联欢”者。其法，八人团坐，各执丝竹，交错为用。如自弹琵琶，以坐左拉胡琴弦者为撅弦，已以左手为坐右鼓洋琴；鼓洋琴者以右手为弹三弦者按弦，弹三弦者以口品笛，余仿此。又一人于座外敲鼓节乐，音极悠扬。其书词亦缅邈可听，倾动一时。按：此技今尚有之，而各执其艺，不□为用，不复如孙氏所云矣。

相关文献显示，伴奏人员在弹词说书等曲艺表演中穿插展示演奏技艺，是清代曲艺表演中的一种特殊形式。《中国曲艺志(北京卷)》就列有专门介绍“五音联弹”的条目：“五音联弹又称五音换手联弹，属梅花大鼓中以展示弦师独特技巧的一种形式。表演时，先由演员演唱四句梅花大鼓，在落腔后敲起鼓套子时，四位伴奏弦师即开始技艺性表演：由左至右，第一人右手持楗子打扬琴，左手按第二人怀中的三弦；第二人右手弹三弦，左胳膊搭十字用左手按第三人怀中的琵琶；第三人右手弹琵琶，左胳膊搭十字用左手按第四人持的四胡丝弦；第四人右手拉四胡弓子，左手攥住四胡铜筒或击打扬琴。演奏时，四人通力合作、默契配合，在演唱者鼓声的伴和之中奏〔夜深沉〕或〔九把尖〕等曲牌。一曲结束，演唱者说几句“白口”后，伴奏者遂恢复原正常状态奏大过板，演员接唱短段，如《层层见喜》、《八爱》等。上腔、下腔过后，众人接着演奏〔打新春〕、〔虞美人〕等曲牌。有时，五音之外还增添胡琴、笛、箫等乐器，称作“六音”、“七音”、“八音”联弹。其源可追溯至清代咸丰年间(1851—1861年)，《余墨偶谈》云云。”

上述史料告诉我们，需要较高演奏技艺和相互配合能力，且需较强复调思维意识的五音或八音换手联弹，咸丰时期最盛，倾动一时，历经同治、光绪两朝，至宣统年间此技仍存。换手联弹所奏曲目，有〔夜深沉〕、〔九把尖〕、〔打新春〕、〔虞美人〕等，乐器组合因人、因技、因表演类别的不同而略有差异，基本上是琵琶、胡琴、洋琴、三弦、竹笛、鼓板等丝竹及打击乐器，即所谓“各执丝吹，交错为用”。本条目的史料价值在于：1.证明了洋琴在民间流传的普遍性。2.描述了民间艺人高超的个人演奏水平和整体配合能力。3.描绘了洋琴艺术在与戏曲、曲艺音乐的结合中逐渐成熟并被中国传统音乐文化所接纳，成熟的演奏技巧及乐队配合能力说明了当时的洋琴演奏技艺已具备了独奏、合奏等纯器乐曲表演的能力和条件。值得一提的是，时至今日，换手联弹这一演奏形式仍然是中国传统音乐及曲艺表演的绝活，2005年4月28日，北京老舍茶馆就曾以五音联弹形式招待国民党大陆访问团连战主席一行，反响强烈，效果轰动。

三、《花调》与《弹词》

中华书局版《清稗类钞》第十册《音乐类》第4941页(花调)、4946页(弹词)，书目文献出版社版《清稗类钞选·文学艺术戏剧音乐》第453页。引文分别如下：

花调，杭州有之，介于滩簧、评话之间。以五人分脚色，用弦子、琵琶、洋琴、鼓板。所唱之书，均七字唱本，其调慢而且艳，每本五六回……

弹词，以故事编为韵语，有白有曲，可以弹唱者也。……弹词家普遍所用乐器，为琵琶与三弦二事，间有用洋琴者，则以年齿尚稚，而发音清脆也……

这是清代洋琴用于说唱音乐的实例记述。该条目源出清同治三年(1864年)钱塘范祖述所著《杭俗遗风》，原文如下：

南词，说唱古今书籍，编七字成句。坐中者开口弹弦子，横坐者佐以洋琴，名曰洋二百。盖坐中阉洋

一元，而打洋琴者，阄钱二百也。每本四五回，称为唱书先生。

滩簧以五人分生旦净丑角色，用弦子、琵琶、胡琴、鼓板。所唱亦系戏剧。以谒师劝农梳妆跪池和番乡探之类。不过另编七字句，每本五出，阄钱一千六百文。近又兴锣鼓滩簧，亦有串客，不称阄，须盛设酒饭以待。小孩弥月、百禄周岁，皆用之。喜事生日，亦多用之。

花调，亦以五人分脚色，用弦子、琵琶、洋琴、鼓板。所唱之书，均系七字唱本。其调慢而且烂，每本五六回，阄钱一千二百文。大户人家多不行，小户人家，及人头聚会、街书，多用之。

《杭俗遗风》是关于杭州地方清代风俗的代表作，对于我国风俗史研究具有重要的参考价值。作者范祖述，字月桥，浙江钱塘人，生平不详。是书以类分，全书分为时序、乐善、声色、婚姻、寿诞、丧事、排场、俦品、女工、饮食、驰名、备考等十二个大类，每个类别所述内容，均有标题。书前有作者和补辑者序言。撰于清同治二年(1863年)的《杭俗遗风序》阐明了撰者的著述意旨及其内容：杭州素称繁华之地，吴山既多胜景，西湖又属名区，俗语故有“上数天堂，下数苏杭”之说。以予生长是邦，目见乎四时行乐，靡丽纷华，诚有无美不备，应接不暇者。凡自古及今，所有古迹，俱有志书记载，予均不录，兹所记者，不过一切俗情，故曰《杭俗遗风》。

是书成于同治三年(1864年)。民国十五年(1926年)杭县洪如嵩“妥为增订，并逐节加以按语，有不足者，则为补之。俾后之阅者，庶知若者昨是而今非，若者今衰而昨盛，若者为风俗之变迁，若者为人情之改易”。另附江乡节物诗，于1928年由杭州六艺书局刊行。1989年9月，上海文艺出版社作为其“民俗民间文学影印资料”之二十三，依据1928年杭州六艺书局本影印出版。

史料所述用洋琴等伴奏之“花调”，是清代杭州曲艺的一个曲种，现已失传，《杭俗遗风》补辑者洪如嵩按语释其原因为“此项花调，已早消灭，因其近于郑声也”。而流行于江浙一带、形成于乾隆年间的滩簧，作为一个曲艺类别，辛亥革命前后，也已相继发展为戏曲剧种并多已改称，如苏州滩簧改称苏剧，上海滩簧改称沪剧，常锡滩簧改称锡剧，宁波滩簧改称甬剧等。在改称后的各剧种中，都能见到作为伴奏乐器存在且已民族化了的“扬琴”。追溯滩簧形成之源头，其实乾隆年间的滩簧便已与“洋琴”结缘，刊行于乾隆六十年(1795年)的《霓裳续谱·万寿庆典》中，便有了作为“后场”的洋琴、弦子、琵琶、鼓板、提琴等乐器伴奏滩簧调的记载。可以说，近三百年的滩簧艺术发展史，实际上也是一部洋琴艺术的发展史。

《杭俗遗风·花调》的音乐史学价值有两个方面，一是蕴涵在曲艺史料中的乐器(洋琴)发展史方面，一是蕴涵在表演酬金价目中的艺术经济史方面。徐珂《清稗类钞》辑录该资料时，认识到了前者，却忽略了更为重要的后者。说唱南词，打洋琴者的收入仅为开口弹弦子的1/5；演唱花调，五个人唱奏说表，每本五六回也仅得1 200文。这既为艺术经济史研究提供了十分珍贵的清代曲艺演出价目，更难得的是为我们描绘了洋琴这件外来乐器在曲艺音乐发展史上以金钱价目为参照的作用与地位。

四、《杨福龄春容大雅》

中华书局版《清稗类钞》第十一册《娼妓类》第5201页，全文如下：

嘉庆时，江宁有名妓杨福龄者，先居文德桥右，后移鍼巷。春容大雅，动止宜人，工琵琶、洋琴，偶一奏技，听者神移。其母若妹皆盲于目，家中食指以百余计，胥仰给予福龄。而所得缠头，或一匹绫，一斛珠，莫不珍重受之，不以丰菲为轩轾也。

这是一条隐含在清代青楼音乐文化中的洋琴史料，源出成书于嘉庆年间(1796—1820年)的《秦淮画舫录》。《秦淮画舫录》是一部有关清代秦淮青楼文化的文人笔记，作者捧花生，生平不详。书凡两卷，分别题为“纪丽”、“徵题”。作者在“自序”中概括其写作意图：游秦淮者必资画舫，在六朝特已然，今夏益其华靡，颇黎之灯，水晶之盏，往来如织，照耀逾于白昼。两岸珠簾印水，画栋飞云，衣香水香，鼓棹而过者，罔不目迷心醉。余曼翁《板桥杂记》备载前朝之盛。……余幸生长是邦……吾之近游日月既深，见闻滋广，综诸姬之皎皎者，附以投赠诗词，分纪丽、徵题为上下两卷，因成于画舫之游，即题曰《秦淮画舫录》。

是书有嘉庆二十二年(1817年)捧花楼原刊本，宣统元年(1909年)上海国学扶轮社排印的《香艳丛书》本等。

该书卷上“纪丽”篇中“杨福龄”条述及“洋琴”：“杨福龄先居文德桥右，后移鍼巷内。余见于借春轩中。春容大雅，动止宜人。工琵琶洋琴，偶一作技，听者神移。其母若妹皆盲于目，户内食指以百余计，胥仰给于姬，而所得缠头，或一匹绫一斛珠，姬莫不珍重受之，不以丰菲为轩轾也。”

资料显示，工琵琶洋琴的杨福龄，偶一作技，听者神移。这让我们从侧面领略了其演奏技艺之高超；身处秦淮青楼、靠卖艺乃至卖身为生的杨福龄，尽管春容大雅，演奏技艺高超，但为了维持自身及家人的生计，无论客人施舍多少，莫不珍重受之，这又让我们从直接描述中了解了身处社会底层、靠卖艺卖身为生的青楼艺妓们的悲惨命运。同类史料，我们还可以从成书于清同治年间(1862—1874年)的《白门新柳记》中看到。该书“巧龄巧珠”条载：巧龄年十三，巧珠年十一，金陵人，居牛市水阁，皆安月娥养女也。……巧龄姿貌中中而酬应便捷，妙于语言，每值宴会，辄以舌战众宾，虽老名士不能屈。善捶洋琴，手口相应。……巧珠便嬛伶俐，娇稚可怜，唱昆腔小调，无不入拍，每姊妹合串杂剧，群叹为双绝。两个尚未成年的少女身陷青楼，奏洋琴、唱小曲，卖艺为生，更让我们感叹其身世的可怜。

属于俗文化范畴的青楼文化是中国封建社会的特殊文化现象。“青楼作为一种特殊的行乐场所，它的一个重要的特点就是对各个时期的社会音乐文化具有独特的敏感和汲取、兼容的本性，跟随着时代的社会音乐生活而发展、变迁，哪个时期时兴什么、崇尚什么，必然也会进入青楼。青楼不是音乐的源头，它只是一个音乐传播地，一面社会音乐生活的“折射镜”，它从一个侧面反映了音乐历史的发展与变迁。”③相关笔记小说中的资料告诉我们，与音乐、舞蹈、诗歌、绘画、书法等结合起来的青楼文化，乐器演奏似乎是这一文化现象对艺妓们的基本技能要求，洋琴演奏技艺融入素来以古琴、琵琶为擅长乐器的青楼艺妓手中，这同样是清代社会音乐生活的折射：外来的“洋琴”经过有清一代的发展，已逐渐融入以古琴、琵琶等乐器为代表的中国传统器乐领域，为最终成为“扬琴”——民族乐器方阵中的重要一员奠定了基础；外来的“洋琴”在中国的发展道路，与钟磬琴瑟等华夏正器不同，它所依附的是包括青楼音乐文化在内的戏曲、曲艺及民间器乐演奏，是大众的、通俗的，这是“杨福龄春容大雅”映示出的音乐文化镜像，也是本条史料的音乐学价值所在。

参考文献

[1] 徐珂.清稗类钞：第十册，第十一册.北京：中华书局，1984

③ 戴宁.明清时期秦淮青楼音乐文化初探.中国音乐学，1997(3)：42

[2] 无谷,刘卓英点校.清稗类钞选·文学 艺术 戏剧 音乐.北京:书目文献出版社,1983
[3] 金焜.妙明书屋遗集.南京图书馆古籍部藏乾隆十九年(1754年)金氏刻本
[4] 柯愈春.清人诗文集总目提要.北京:北京古籍出版社,2002
[5] 杨钟羲.雪桥诗话三集.北京:北京古籍出版社,1991
[6] 李富孙.鹤徵后录.南京图书馆古籍部藏嘉庆十五年(1810年)漾葭老屋刻本
[7] 金志章.江声草堂诗集.《四库全书存目丛书·集部》第二七四册
[8] 孙檩.余墨偶谈.南京图书馆古籍部藏清同治十二年(1873年)双峰书屋刻本
[9] 震钧.天咫偶闻.校点本.北京:北京古籍出版社,1982
[10] 中国曲艺志全国编辑委员会.中国曲艺志(北京卷).北京:中国ISBN中心,1999
[11] 范祖述.杭俗遗风.上海:上海文艺出版社"民俗民间文学影印资料"本,1989
[12] 王廷绍,霓裳续谱八卷首一卷,《上海古籍出版社影印续修四库全书本》,1995
[13] 捧花生.秦淮画舫录.南京图书馆古籍部藏嘉庆二十二年(1817年)捧花楼原刊本
[14] 许豫.白门新柳记.南京图书馆古籍部藏同治十一年(1872年)金陵吴耀年刻本

原刊南京艺术学院学报《音乐与表演》2005年第4期

一种“混血文化”的历史见证
——塞舌尔群岛的克里奥尔音乐

钱建明

塞舌尔群岛犹如洒落在印度洋上的一串珍珠，毗邻广阔的非洲大陆，远眺欧洲、亚洲。塞舌尔首都维多利亚市中心，有一座巨大的象征性城市雕塑：三条鱼汇聚一处，这不仅是“克里奥尔”人(Creole)在血缘构成和历史文化上与欧洲、非洲及亚洲等地多民族紧密联系的标志，也是远道而来的人们认识塞舌尔群岛“克里奥尔”音乐及其风格特征的重要的启示性标志。笔者在惊叹它的文化与民族民间音乐传统如此紧密联系的同时，对克里奥尔人在历史中从不同音乐“母体”中汲取养分并在回归人类文明故里的过程中形成的多重精神内涵和气质特点，留下了深刻印象。然而，笔者在此工作的两年多，却未在任何一家书店里，找到有关其先民及后裔的民间音乐论著，我供职的塞舌尔国立艺术学院以及“克里奥尔”研究院(Creole Institute)，亦未曾寻觅到相关音乐的理论研究文献，因而尚难确定该域民间音乐在国际相关学术领域的动态——这既使我迷惑，也激励我把自己多次参与当地音乐文化活动搜集与整理的音乐素材以及粗浅思考写出来，为我国人民了解这一遥远而又陌生的国度及其民间音乐文化提供线索，为国内外学者的研究做一些铺路石工作。

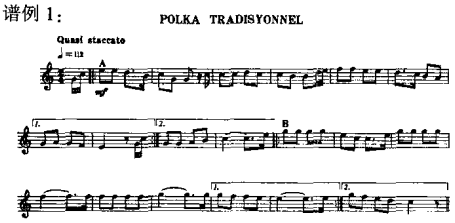
一、音阶的构成及其演变

传统的克里奥尔曲调，建立在五声音阶上，具有音程变化平稳、乐句简洁对称、情绪爽朗明快等特点，素材与结构的演变，反映了当地土著黑人、亚洲、美洲移民及欧洲殖民文化间相互影响、相互促进的历史沉淀。

N.斯洛尼姆斯基(Nicolo Slonimsky)在《拉丁美洲的音乐》中这样描述拉丁美洲音乐发展的背景：“哥伦布以前的文化(1492年以前)，原始的音乐本能表现在唱歌和节奏性蹬足中。用空心树干制成鼓，蒙以树皮。用果壳刻槽制成的刮挫器。还有空心摇荡器，或内有干籽的葫芦。竖笛或排箫用培土制造，有时用兽骨甚至人骨。五声音阶的形成，可能起源于手的五指，象征手上的五位数字。”(Nicolo Slonim-

sky,1983:85)与这一描述相呼应,塞舌尔移民的历史表明,公元16世纪前,分散在马埃岛(Mahe)和普拉宁岛(Puraninge)的居民以从毛里求斯、留尼汪及其他非洲沿海岛屿迁入的土著黑人为主。这些初民,把非洲的漫长历史与神秘文化习俗带到了塞舌尔群岛。后与当时漂错方向的亚洲移民(据传他们原来的目的地是毛里求斯岛)相遇,五声音阶为主的音调就此登陆,成为这个植被葱郁且人烟稀少的近200个大小不等的岛屿间第一种具有亲情和感召力的纽带。1997年初抵首都维多利亚市马埃岛(Mahe)时,这一特征就得到验证:最早相识的几位老艺人,熟知以平行排列的五个手指标识原始五声音阶中的五个音,国立艺术学院教师班内特(Benneta Accovche)在试唱练耳课与乐理课上,结合民间艺人流行的手指排列法描述五声音阶中不同音程的关系,其言简意赅、形象生动的表述在当地十分受人欢迎。这位多才多艺的教师,以优异的钢琴演奏成绩毕业于日内瓦音乐学院,他通晓当地艺人历代相传的许多音调。对下列快速舞曲"Polka Tradisyonnel"的风格变化的深刻理解,贯穿于他那技巧娴熟、极具个性特色的即兴演奏中。他的即兴套路,至少达到6~7种,各种变奏,时间最长的一次近20分钟(倚音、经过音等系他的即兴处理)。

谱例1:



由于法国在此地具有继荷兰、葡萄牙以后最深的殖民历史及文化影响,虽然20世纪70年代塞舌尔共和国独立后,英语定为官方语言,但大多数世代穿梭于星罗棋布的岛屿间的渔猎者,日常生活中依然津津乐道于祖辈相传的由土著方言和法文混合而成的克里奥尔语。这首源于东欧民间并早已植根于克里奥尔乡土文化中的舞曲名称Polka Tradisyon-Nel(民间"波尔卡")便是其产物之一。多数情况下,歌名就是歌词中最强调、反复最多的词语。

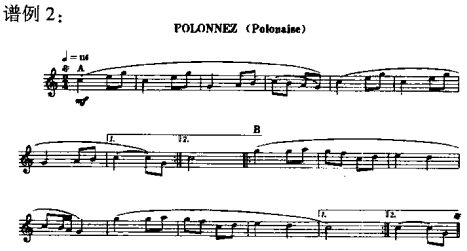
16世纪后,葡萄牙人的势力扩张到非洲大陆及印度洋流域的广大地区,塞舌尔群岛原始的五声音阶开始融入两个新的音级:即f与b,但音调构成与欧洲完整的七声音阶颇有不同(如谱例)。塞舌尔国立艺术学院教师阿莱克斯·托马斯(Alexis V. Thomas)于20世纪末选编了17世纪后该地流行的24首"克里奥尔"民谣曲集(塞舌尔教育文化部1996年出版),虽然其中两首歌的旋律带有第四、第七级音,但就曲调的整体结构而言,仍属扩张的五声音阶体系。

18世纪法国、英国人相继占领塞舌尔后,五声音阶经过"混血再混血",出现了诸如变化音、装饰音等一系列与欧洲大、小调及中世纪教会调式密切相关的七声因素。值得注意的是,20世纪50年代以来中、西非各国相继独立,传统的黑人音乐对沿海岛国有了进一步影响,加上18世纪以来,中、南美洲及亚洲移民及其文化的涌入,克里奥尔民间曲调的音阶,呈现出五声、七声音阶并存及相互渗透的多种形态。

克里奥尔音乐在调式形态上的发展和不确定因素,与历史上浪迹南美大草原的游牧民族有不少相似之处,音调组成既包含类似欧洲传统的大、小调式,也保持着相当数量与非洲、亚洲五声调式的旋律构架。N.斯洛尼姆斯基(Nicolo Slonimsky)在《拉丁美洲的音乐》中称:"'高卓人'(Gaucho)为阿根廷草原上骑马的歌手,属流浪的克里奥尔人群,其即兴性对唱嗓音亲切、感情充沛,时而爽朗幽默、时而多愁善感,五声音阶曲调中掺杂的不同音级随意多变的曲调风格则复杂多变。"(Nicolo Slonimsky,1983:89-91)前国立音乐学校校长、著名作曲家大卫·安卓尔(David Andre)就笔者对近代克里奥尔民谣多流行小调式音阶的疑问解答说:地处亚热带海洋性气候的非洲沿岸众多岛国,由于四季不分和地广人稀,居民们缺乏对于大自然寒暑交替的感情波澜。眺望茫茫无际的海洋,人们常感到无助、孤寂和凄凉,土著岛民采

用小调式音调寄托心绪，正是他们憧憬自然、回归自然的真实写照。即使该地现今流行的部分大调式曲调，也与欧洲大调式那种雄壮与阳刚的气质不相同。著名黑人吉他弹唱家弗朗索瓦(J.Fransowa)对一些曲调中调式性格互相渗透的解释，代表了相当部分居民的理解：塞舌尔群岛与马达加斯加、留尼汪等印度洋沿岸的一些岛屿，由于连绵的高山峻岭和极目的海天相连，人们以酣畅舒展的大调式音调，抒发神清气爽、胸怀坦荡的心情，已成为世代相传的一种精神气质；而那些地势低洼、居民稀少的小岛，则更多流行原先人们熟悉的五声音阶音调及小调式曲调。下例是马埃岛青年在海边篝火晚会中常弹唱的一首舞曲。

谱例 2：



这首取名“波罗乃兹”的舞曲快速热烈，虽然将原先波兰同名舞曲的三拍子演变成了二拍子，风格特征早已面目全非，但随着斗转星移，五声音阶穿插着经过性的第七、第四音级的曲调，已成为当地人引以为自豪的克里奥尔舞曲。与谱例 1 相比，经常过渡性出现的 b—a—e 音给以 c 为主音的五声音调，增添了些许小调特有的柔美与娟秀色彩。两个乐段中规律性交替的上下乐句，在大小调式性格方面，呈现出你中有我、我中有你的双重色彩。两个乐段中的上下乐句，均以鲜明的 C 大调开始，经与 a 小调倾向相关的 c—e—g 音及经过音 b—f 音短暂连接，迅速重返以 c 为主音的大调式。

马埃岛、普拉宁岛等流传的早期克里奥尔民谣多佚名。从这些曲调中五声音阶与大、小调性音阶不同程度的混合与现代民间艺人传唱的民间歌谣比较来看，几个世纪以来欧洲殖民势力及其他多种文化的相互渗透，使塞舌尔群岛与很多非洲海岸岛国一样，本土音乐构成的不少方面，都发生了潜移默化的转变。欧洲传统调式及音阶构成的音调，诚然早已被人们习惯，成为礼拜仪式或其他宗教活动的背景，但基督教堂、天主教堂以及一些教会学校的日课法事，亦不乏一些流行的克里奥尔歌谣。笔者居住地之一的 Mohan Shoping building，有座法国殖民者留下的基督教堂，笔者刚入住时，并不了解窗后大片郁郁葱葱的面包果树林簇拥着的那座建筑，直到听到每周同一时间从中传出庄严而又不太整齐的歌声，看到衣着整洁、络绎不绝的男女老少进出其中时，才知道自己与当地居民重要的精神生活已十分接近。笔者不止一次与几位邻居（任教于维多利亚市职业技术学院的一对印度夫妇以及供职于维多利亚大型超市的斯里兰卡籍高级业务主管等)前往做礼拜，人们对其中不时出现一些类似谱例 1 及谱例 2 的音调并不介意，甚至当肤色黝黑的牧师宣讲时，还将电子琴奏出的五声音阶克里奥尔音调做背景。只不过与其他场合相比，同样的曲调在这里演唱(奏)比较缓慢和凝重。上了年纪的岛民，对此都感到亲切。他们认为，虽然欧洲移民带来了完整的宗教文化，克里奥尔人也接受了其中的一些观念和传统，但由于克里奥尔人祖辈漂泊不定、居无定所，人们更需要的是因地制宜、入乡随俗的生存条件与精神寄慰，所以，礼拜堂中唱(奏)熟悉的民间音调，反映的正是这种约定俗成的感情需要。正如不少基督、天主教堂由克里奥尔人主持沿袭了几代人，这些人在服务教会的同时，又身兼中小学校教师及民间艺术机构中的骨干一样，早期克里奥尔音调中五声音阶及其演变过程是与其复杂的移民历史和不同阶段的“混血文化”密切相关的。

二、节奏形态

塞舌尔群岛的克里奥尔音乐与非洲、美洲等地音乐的节奏有着千丝万缕的联系，融舞蹈、诗歌、歌唱、奏乐为一体的多姿多彩节奏形态，不仅体现了古代文明中一度被人们淡忘了的“玛雅”、“阿兹特克”及“印卡”等印第安人音乐在中、南美洲最初的社会文化特征，更记录了受多重移民文化影响的非洲海岸众多岛屿节奏文化中的巨大兼容性和广博衍生力。正如塞舌尔国立艺术学院教师、著名民族音乐学家阿莱克斯·托马斯所说，舞蹈和节奏犹如克里奥尔人身上流淌的血液；没有丰富的节奏变化就没有克里奥尔音乐，不体验其舞蹈就不了解克里奥尔音乐的精神特点①。

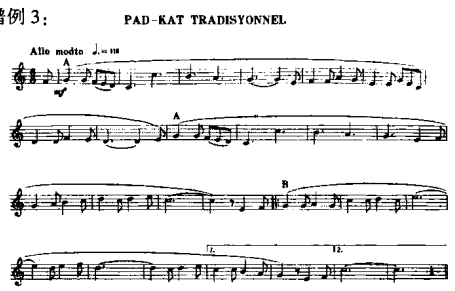
塞舌尔群岛现今流行的节奏形态主要有：

Bailecito一种源于阿根廷和玻利维亚的歌舞节奏，导拍子。通常为两段结构，前段中速抒情、后段快速热烈，具有强劲的舞蹈律动感。风格源头可上溯到阿根廷高卓人的“牧场舞”(Chacarera)及东欧的“马祖卡”(Mazurica)，以昌拍子伴奏音型穿插于重音不确定的三拍子“马祖卡”曲调中，是广场歌舞、海滩篝火晚会喜闻乐见的歌舞节奏形态之一。由于群众聚会、自由参与的特点，演唱(奏)中的节奏组合通常缺乏规范的模式，局外人听起来常常伴随有许多随意和不协和效果。究其原因，与土著岛民、外来移民音乐需要互相融合却又总是流于民间传播的不确定性有关。

Conga 一种源自古巴同名鼓的羞拍舞蹈节奏。两小节为一个乐汇单位，第二小节第二拍为特征性强调重音。古巴素有“西印度群岛中的珍珠”、“西班牙失去的宝石”之称，作为人类早期的节奏文化，对于欧洲、北美洲等地区有辐射与影响，古巴土著印第安人的五声音阶音调与舞蹈节奏，由于综合了西班牙殖民者和非洲民族的原始节奏语汇，比之理查德·乔勃森 1620—1621 年间出版的《黄金交易，或冈比亚河的发展及埃塞俄比亚人的黄金交易》一书中，描述了西非部落间简单的节奏文化，从人文历史层面上说，不同音乐“母体”间的渗透性和共融性已经十分突出(索森，1983：7-8)。因而，这种 Conga 舞曲的节奏形态，可能更多是南美印第安人、西班牙及非洲外来节奏的一种融合。下例快速流畅的歌舞旋律在器乐伴奏中时常体现出西班牙 6/8 拍、3/8 拍及古巴黑人 3/4 拍快速舞蹈节奏的复合重音特点。

Cachullapi 一种印第安风格的厄瓜多尔歌舞节奏。合拍子，速度迅捷勇猛，多用于节庆期间热闹的集体舞蹈。形态与流传的源头可能与秘鲁、玻利维亚等安第斯高原文化中双重节奏、双重节拍重音的 6/8 拍、3/4 拍节奏演变有关。当原始五声音调带着西班牙风格特征长途迁徙到达印度洋流域后，急速热烈的性格加上简洁的重音重复，变成另一种 2/4 拍的形态，而且与 N.斯洛尼姆斯基笔下这一地区另一典型曲调“圣胡安尼托”(Sanjuannoti)的大调式一样，具有热情明快的性格特征(Nicolo Slonimsky，1983：243)。

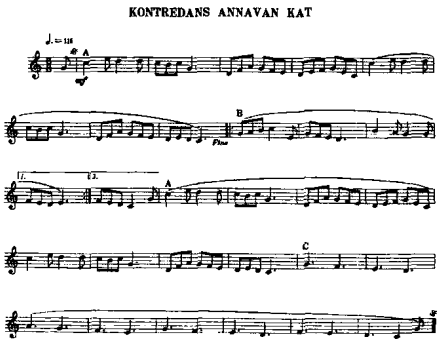
谱例 3：



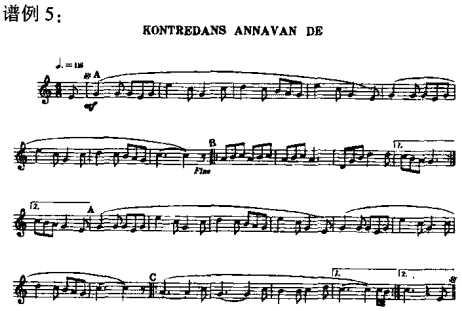
Chispa 据阿莱克斯·托马斯说，这种节奏源于西非舞曲，以三拍子与四拍子的节奏交替，体现情绪起伏的舞蹈，速度随情绪和场合的需要而变化，具有一定随意性。

① 阿莱克斯·托马斯是塞舌尔国立艺术学院音乐系的负责人之一。主授基本乐理、民间音乐等课程，主编了数部克里奥尔歌集及相关教材，笔者曾与他周游列岛并徒步走访山区土著岛民，采集克里奥尔音乐。

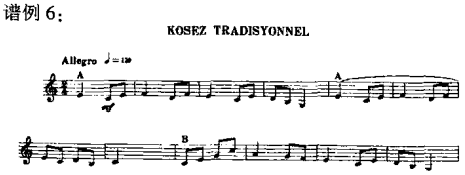
谱例 4：



谱例 5：



谱例 6：



姊妹舞曲“班布克”的名称，取自西非同名小镇，由前往哥伦比亚的黑奴传播。二者鲁拍与言拍的结合体现出你中有我、我中有你的特点。一年一度的克里奥尔艺术节中广场表演的 Chispa 歌舞，犹如男女青年间的“追逐舞”：男追女，并共同歌舞。下例由吉他、琉特琴等伴奏的克里奥尔曲调和节奏，将印第安人的多愁善感、非洲人的激情洋溢及安达鲁西人英勇果敢凝聚一体。

Sega 源于非洲大陆的三拍子舞曲。早期常以空心椰树干敲击为伴奏，节奏密集、重音突出，人们围着篝火跳起快速热烈的舞蹈。乐师们有时根据现场情绪，以多种打击器具，如树干、铃铛、碎铁片等装饰每一小节第一、三拍的重音，形成更加鲜明的“磋步”效果。

Sanson Zez 是克里奥尔歌词，意指美丽；Zez 源于马达加斯加的一种民间乐器，即葫芦制成的独弦琴，与吉他同时演奏，音色悦耳。Sanson Zez 为中速三拍子节奏，自弹自唱的形式多表现岛上居民面对大海的孤独忧愁心情。节奏型的组合带有较多的即兴性，重音不突出，音乐较平和。

Vals Kreol 是典型的克里奥尔圆舞曲，比欧洲传统的华尔兹速度略快。在一些克里奥尔节庆集会中，人们欢聚街头、广场和海滩，以 Vals Kreol 载歌载舞，气氛热烈欢腾，速度随歌舞内容的转换有所变化。右例为克里奥尔民间集体歌舞中的常见曲调。

流行的传统节奏形态还有很多，如 Sadsod Bodm，是一种流传于塞舌尔群岛、马达加斯加及留尼汪等地的音拍子舞曲，人们在黄昏或夜晚围坐海边以民谣和吉他弹唱，借此抒发和交流感情；Mars Kreol 则是一种二拍子克里奥尔舞曲。中速偏快，强弱对比鲜明，常表现渔民出海归来或其他热闹的劳动场面。塞舌尔群岛流行的传统节奏形态，日益呈现互相渗透、互相影响，共同发展的多元态势。著名爵士钢琴演奏家本·内特为爵士乐课程编的教材，结合克里奥尔音调与节奏规律，深受年轻人的欢迎。

三、表演风格

人类学观点认为，拉丁美洲文化来源于三种民族因素：印第安人、非洲黑人和欧洲殖民者，其中的混血后裔统称为克里奥尔人。由于历史变化、人口流动及生活方式等原因，欧洲移民带来的歌舞音乐在这些血缘复杂的地区逐渐异化。中、南美洲及西印度群岛的土著人由于与意大利在历史和政治上的关系，不愿意被称作“拉丁美洲人”。印第安人与克里奥尔人结合的后裔统称“梅斯第佐(Mestizos)”，在中美洲则被称作“拉蒂诺”；而在巴西，葡萄牙人与印第安人结合的后裔称作“马梅路科”；半印第安人与半黑

人所生子女，则统称为“卡夫索”。因为如此，那些来自欧洲并与当地民俗结合后的歌舞音乐，分别被冠以“克里奥尔船歌”或“克里奥尔圆舞曲”。

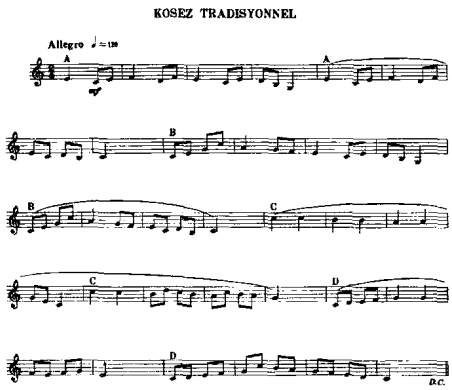
基于移民文化的背景，塞舌尔群岛的传统克里奥尔民间音乐表演不讲究形式，往往是因地制宜、随心所欲，且多为集体性自娱自乐组合——乐师、歌手与男女舞蹈者一起上场、混为一体。既可在华丽的剧院衣着整齐、彬彬有礼地演奏(唱)事先编配好的合奏(合唱)曲，亦可面对大海、举行野餐性民间音乐聚会。后一种情况往往是赤足短衣的青年男女，在鲜明的音乐背景下一边拍手一边围着乐师跳舞，年长的乐师常使用颈挂式 Duleimer(即非洲木琴)或简陋的琉特琴，年轻乐师则有的吹奏笛类乐器，有的演奏小型手风琴，还有敲树鼓的，有手执椰壳拍击节奏的等等。笔者不止一次与当地文化官员和民间艺术家探讨，虽然表述角度有所不同，但世代伴随他们的克里奥尔情结却是感人的和统一的。塞舌尔教育文化部的一位局长在一次工作约见中表达到：克里奥尔音乐既是漫长文化变迁的历史见证和延续，也是世代热爱和追求“伊甸园”般美好生活的愿望。正是这种从官方到民间的高度精神默契和共同追求，形成了克里奥尔人漫漫历史长河中广博的文化胸怀，并在以融会不同音乐“母体”促进自身发展并回归人类文明故里为主要音乐内容与形式的巨大文化兼容性过程中，形成了丰富精神内涵和多重气质特点。这也是这一地区虽然具有悠久的移民历史，外来人口却往往能够在短期内最大限度地入乡随俗，心悦诚服地融入克里奥尔民情民风中的重要文化原因之一。从人口构成和地理位置来说，克里奥尔音乐表演方式对于岛外世界的文化影响也许是有限的，但就这些克里奥尔语系的居民及越来越多的融入其中的其他语系的人们而言，克里奥尔民间音乐表演的集体参与性及其无可比拟的精神境界却犹如流淌在他们血液中的一种特殊气质和文化养分，使他们产生出火一样的感情方式和宽广仁爱的胸怀。

克里奥尔音乐表演是歌舞、诗歌的混合体，通常由男人演奏乐器、女人以歌唱和跳舞为主，二者轮流朗诵的“诗句”，更像生活场景或爱情故事的描述。“观众”则有节奏地拍手、跺脚，围转于四周，并根据曲调及情绪的发展，发出或鼓励或“喝倒彩”的叫喊。其实，民俗风情的表演中并没有观众，每人都是不同方式的参与者。表演者和旁观者的积极配合，才是传统克里奥尔音乐最富感染力的表演风格。这一点做得不够，表演就不算成功。这些表演方式与 N.斯洛尼姆斯基描述的“高卓人”以“对位”方式演唱“帕亚道雷”有着惊人的相似之处：“两个高卓人坐在牛背上，弹着六弦琴，旁边的人围着他们站成一个圆圈，用叫喊和掌声来催促他们进行歌唱比赛。然后一个歌手向另一个歌手提出问题，例如请他解释时间和空间的起源。第二个歌手就即兴编唱六七段，结束时他也对方提出问题。他们往往用这种方式连续唱上几个小时，有时是几天，这是一种真正的比智慧的娱乐，观众也感到其乐无穷。”(Nicolo Slonimsky，1983：90)相比之下，20 世纪 90 年代塞舌尔群岛的克里奥尔音乐表演，同样以集体性及广泛参与，使得渔民及乡村歌手有机会在共同表演的氛围里充分展示其音乐才能，不拘形式地尽情抒发和交流彼此间的思想和情感。此外，传统的克里奥尔音乐表演，一般不采用无伴奏歌唱或其他无声表演，也很少出现女性乐手公开演奏乐器的情况。维多利亚市东南海滨，有一座鲜花簇拥的大庭院，这就是隶属于塞舌尔教育文化部的克里奥尔研究院，里面完整保存着许多不同时期流传的克里奥尔绘画、手工艺术品和原始民间乐器。周末或节假日，还举办各种形式的克里奥尔音乐舞蹈晚会，参与者十分自由随意，人数从数十人到成百上千不等。

从表演内容来看，“克里奥尔” 民间歌舞中最常见的是即兴演唱的主歌与叠句或副歌的穿插进行。其中主歌部分可以即兴编出很多与当时环境气氛相呼应的旋律、节奏变体及歌词，而叠句或副歌部分

则通常保持传统节奏格式与词句不变;主歌由一个或部分男女演唱,叠句或副歌则有时由全体和唱,有时由男、女声即兴独唱或对唱。主歌部分旋律、节奏的变体及歌词的灵活处理与叠句或副歌的排列程序及其准确性全凭歌者的经验以及与全体乐师、其他歌舞者的默契配合。据说,毗邻非洲海岸很多岛屿上的克里奥尔居民多能随时编唱出一些极富民间特色的曲调与节奏变体。不过,这些曲调与节奏变体往往并非完全的新作,而多是一些传统"克里奥尔"音调素材的改头换面。有些著名歌手与乐手对原有主歌的即兴变化处理可以走得很远,甚至与原先曲调相比已面目全非,却依然能保持自己的风格并顺利返回。正如一些老艺人所说,这些旋律与节奏的变化本领其实是历代相传的,有些变化"绝招"甚至来自嫡传关系。阿莱克斯·托马斯提供了一段主歌素材结构。

谱例 7:



不过,右例基本上属单声部传统克里奥尔民谣,其即兴发挥的副歌、叠句等仅限于主调性支声进行,表演场合亦多局限室外的群众聚会。而一些重大节日里在剧院里表演的同类歌唱则已开始出现欧洲音乐中的和声、复调性二声部及多声部。

中、南美洲考古成果表明,古代印第安人及非洲黑人在广阔而又遥远的人类迁徙活动中所留下的种种文化足迹,与欧洲、亚洲文明的很多方面有着直接或间接的联系。作为这一历史文化在不同地区、不同阶段人类情感内容和交流方式间继承与延续的见证之一,如今包括塞舌尔在内的不少非洲海岸岛国在以人类早期不同"音乐母体"所象征的素材表达世代相传的精神寄托和向往时,仍在相当程度上使人感悟到其原始文化历程的质朴与深刻。

由于历史背景和地理环境形成的对人类不同音乐内容的兼容与分化,塞舌尔群岛的克里奥尔音乐的内涵及其精神气质,也许没有比一年一度的"克里奥尔艺术节"更能够在内容和形式上广泛并具体地重温、昭示那种与淳朴厚重的美洲、非洲等地古代音乐母体血脉相连的"孪生性格":被安排在 10 月最后一周的盛大节日,不仅是岛内一年中最重要的民俗活动,也是每年同期印度洋沿岸众多岛国克里奥尔人以民间音乐表演展示自身悠久文化与现代生活风情最具吸引力的一次跨国聚会。来自不同地区、不同国度的克里奥尔人,与身着鲜艳民族服装的塞舌尔政府男女部长、局长们一起载歌载舞,带领浩荡的人群在不同街区游行。四面八方的人流,首尾相连,将首都淹没在壮观的花的海洋中。体魄健壮的男人们,或在象征多民族由来的不同形状渔具模型前吹弹各种传统乐器,或将类似非洲原始丛林鼓的振动器具擂得震天响;姑娘们飞舞的长裙在强劲的节奏中形成一道道炫目的屏障。来自马达加斯加、毛里求斯、留尼汪等地的克里奥尔人,则不仅带来传统歌舞表演,而且展现着各类民间的体育炫技活动。

流传于塞舌尔群岛的克里奥尔音乐是一种历史构成的复杂的"混血"文化。源头与素材构成虽然早已随着自身经历被深深打上了东西方古代文明的多重烙印,但来自不同"音乐母体"的精神存在与物质载体,并非总是按照原貌延续,而更多地受时代背景和社会现实的影响。随着时间推移,这里的民间音乐在自身演变与发展的同时,日益受到新观念和各种先进科技手段的冲击。由于早期民间艺人的局限性及出版、音响技术的滞后,很多优秀的音乐素材并未得到及时记录和妥善保存。除了传统节日外,当地年轻人多已忽视祖辈留下的古老乐器,从国外留学归来的音乐家,更采用电脑技术手段对传统音乐

素材进行革新处理。对此,一些资深音乐家认为,传统音乐在走向世界舞台的同时,也在一定程度上面临着改变或失去内在风格的危机。作为一种历史与文化见证的传统音乐,如何处理好保护与发展的关系,在历史和现实的交接点上真正保持自己的个性魅力、实现理想中的精神回归?面临这一当代难题的,不仅是印度洋沿岸朴实勤劳的岛民,也包括当今世界所有珍爱传统文化的人们。

参考文献

[1] (美)N 斯洛尼姆斯基.拉丁美洲的音乐.吴佩华等,译.北京,人民音乐出版社,1983
[2] (美)索森·艾琳.美国黑人音乐史.袁华清,译.北京,人民音乐出版社,1983

原刊《中国音乐学》2004 年第 4 期

汉魏佛教梵呗音乐本土化探究

钱　慧

引　言

六朝时期,我国的佛教音乐[1]经历了一个"本土化"[2]的发展阶段,这是中国佛教音乐千百年发展中的一个承上启下、融会变通的重要转折,它在继承了西域佛教音乐的宗教品质和表现形式的同时,也充分地融合了中国本土的音乐文化特色,为后世中国佛教音乐的发展奠定了基础,使之最终成为中国传统音乐中不可或缺的一个组成部分。

六朝(即在今南京定都的东吴、东晋、宋、齐、梁、陈六朝)统治着中国广阔的南方地区,动乱、偏安的政治局面、多元并盛的文化氛围和开放包容的交流环境,成为当时最为显著的社会特征。而思想文化领域中玄学的盛行与儒、道、佛三教的并容,以及中外文化频繁的交流与融合,又赋予了六朝独特的文化气息和精神内涵。这些社会特征都构成了印度佛教继西汉传入以后,在中国进一步弘传的政治、经济、文化背景,也为佛教音乐的本土化提供了一系列有利的条件。

而此时盛极一时的佛教发展状况更是众所周知的。各朝统治者和世家大族们对佛教的重视、提倡以及身体力行的信仰,都大大扩大了佛教在中国南方的传播与影响,这无疑为佛教音乐的发展创造了更为良好的社会环境。同时,六朝时期也是印度佛教"中国化"的重要转型时期。在此期间,作为外来文化的佛教逐渐同中国的传统文化,尤其是南方的汉族文化相适应、相融合,进一步为佛教音乐的本土化提供了前提。

六朝佛教音乐的本土化按其历史发展大致可分为三个时期,即汉魏时期、东晋时期和南朝时期。其中,汉魏时期佛教音乐的发展,可视为六朝佛教音乐本土化的初始阶段,而这一阶段的主要内容集中地表现为佛教梵呗音乐的本土化转变。

---

① 中国佛教主要包括汉族地区的汉传佛教、藏族地区的藏传佛教以及云南傣族地区的南传佛教。本文所涉及的佛教专指中国汉传佛教,文中所论述的佛教音乐专指汉传佛教音乐。

② 本文所述之佛教音乐的"本土化"主要是指西域(印度)佛教音乐传入中国后,在南方汉族统治地区范围内进行的一种"区域化"转变。

一 梵呗形式的本土化——传入之初的梵呗与中土“转读”

公元前2年,印度佛教传入中国[③]。与此同时,一部分印度佛教音乐也被带入中土。但是由于印度语言与汉语的诸多差异,使印度传入的梵呗无法在中土顺利流传,因此产生了“梵音重复,汉语单奇,若用梵音以咏汉语,则声繁而偈迫;若用汉曲以咏梵文,则韵短而辞长”[④]的矛盾,从而出现了梁僧慧皎所谓的“译文者众,而传声盖寡”,“金言有译,梵响无授”[⑤]等译经者众多而传声者较少的不协调现象。可见,当时中印语言的差异一定程度上阻碍了印度佛教唱念在中土的广泛传播。因此,如何使得印度的佛教音乐能够在中土大地有效传播,便成为一个亟待解决的问题。而从另一个侧面也反映了,佛教初传时期我国的佛教音乐并不发达,只有随着外来僧人和佛教经籍而传入的一些印度梵呗。

梵呗,为印度语,亦称“呗赞”。梵,是“梵那摩”的略称,汉语译作“寂静”、“清净”、“净洁”、“离欲”等。《长阿含经》云:“其有音声五种清静,乃名梵声。何等为五?一者,其音正直;二者,其音和雅;三者,其音清澈;四者,其音深满;五者,周遍远闻。具有此五者,乃名梵音。”[⑥]呗,即为“呗匿”之略称,意为“止断止息”、“赞叹”或“歌咏”。关于“赞叹”的形式,《高僧传》中说:“昔诸天赞叹,皆以韵入管弦”[⑦];而有关“赞叹”的要求,《大方广佛华严经随书演义钞》有云:

赞音宜和乐,叹音宜哀思。合哀即哀,和乐即乐,是诣理也。使其欣厌有二义:一成上,厌其哀,欣其乐,厌生死苦,欣涅槃乐。二者合上其情,切其辞文。文故可欣,切故可厌。[⑧]

“梵呗”原意指清静的语言和赞叹,引用到佛教中之后就指一切歌咏佛的偈赞[⑨],后逐渐引申为佛教仪式中各种唱念的通称。《佛学大辞典》解释作:“法会之声明也。呗者呗匿之略。又作婆陟、婆师。音韵屈曲升降,能契于曲,为讽咏之声,是梵土之法曲,故名梵呗。又曰呗匿。单云呗。翻作止断、止息或赞叹,法事之初唱之,以止断外缘,止息内心,方堪作法事,又其偈颂多赞佛德,故云赞叹。”可见,梵呗音乐可摄受人心,当梵音一起,可使人妄念顿消,并生欢喜心。早在释迦牟尼时,天人作乐赞叹,就已成为法会中的盛事。

唐道宣在《续高僧传》中亦有记述:

至如梵之为用,则集众行香,取其静摄专仰也。考其名实,梵者,净也,实为天音。色界诸天来觐佛者,皆陈赞颂。经有其事,祖而习之。故存本因,诏声为梵。[⑩]

《高僧传·经师篇》中进一步介绍了梵呗的特点:

东国之歌也,则结韵以成咏;西方之赞也,则作偈以和声。虽复歌赞为殊,而并以协谐钟律,符靡宫商,方乃奥妙。故奏歌于金石,则为之以为乐;设赞于管弦,则谓之以为呗。[⑪]

---

③《三国志》裴松注所引鱼豢的《魏略·西戎传》的记载,认为西汉哀帝元寿元年(公元前2年),大月氏王使臣伊存向汉博士弟子景庐口授《浮屠经》为佛教传入中国之始。

④、⑤、⑦ (梁)释慧皎撰.高僧传.汤用彤,校注.北京:中华书局,1992:507-508

⑥ (唐)释道世撰.法苑珠林校注(三).周叔迦,苏晋仁,校注.北京:中华书局,2003:1166

⑧、⑩ 转引自王昆吾,何剑平.汉文佛经中的音乐史料.成都:巴蜀书社,2002:497,643

⑨ 偈与赞同为佛教诵经文的文学形式。偈,梵语 gatha,音译为“偈陀”或“伽他”,汉译又作“颂”,意为讽颂。偈是一种齐言、无韵的佛经文学形式,从三言至八言不等,多以四句、八句为一偈。其主要作用是总结经文、申明道义或赞颂佛德等。赞,梵语 stotra,取“赞叹”、“赞颂”之意,指以偈颂而赞叹佛德者,根据使用语言的不同分为“梵赞”和“汉赞”。赞的形式为有韵的长短句结构,五、六、八、十句不等;其内容十分广泛,在佛经中一切事物皆可赞。赞呗即指赞叹佛德的梵呗。

以上文字既说明了现实中中西歌乐的区别，以及“西方之赞”的“奥妙”之处，同时也说明了“呗”的一个重要特点，即合乐。而唐道世在《法苑珠林》中也提到：“寻西方之有呗，犹东国之有赞。赞者从文以结章，呗者短偈以流颂。比其事义，名异实同。是故经言：以微妙音声，歌赞于佛德。斯之谓也。”[12]

综合以上几种意见，可以进一步了解到，梵呗的内容由若干短偈构成，形式特点为歌赞时配以管弦伴奏，功能特点为赞颂佛德。

总体说来，梵呗是清净的音乐，是艺术化的宗教语言，它借助音乐的美感作用来歌颂佛德、净化人心。因此，佛教梵呗被认为是无上神圣且极有益处的音乐，慧皎则进一步认为“如听呗，亦其利有五：身体不疲，不忘所忆，心不懈倦，音声不坏，诸天欢喜”[13]。由此足见，梵呗在佛教仪式及日常修行中有着非同一般的地位和功德，作用实在不可思议。

梵呗为印度佛经讲唱的原始形态，当早期印度梵呗传入中土以后，便有了自己的形式和称谓，谓之“转读”。慧皎《高僧传·经师篇》解释道：“然天竺方俗，凡歌咏法言，皆称为呗。至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵音。昔诸天赞呗皆以韵入管弦。”[14]这段话明确指出，印度梵呗传入中土后分化成了两种形式，即转读和梵呗，“咏经”为转读，“歌赞”称梵呗。由此可见，天竺的呗赞比中土的内容更为广泛，包括了“转读”在内，而中土只指歌赞的唱颂，是相对狭义的“梵呗”。这就是说，“转读原属梵呗的内容，它是佛教输入中国后，伴随着佛教经论翻译过程中的第一个带有中国化的产物，是指用汉语的语音声调来吟诵翻译过来的佛教经论”[15]。从这一区别上，我们完全可以看出佛教梵呗东传后本土化的影子，因为，天竺的佛教音乐形式传至中土发生了分化，并有了新的形式和名称。

在汉文中“转”通“啭”，本意指鸟儿婉转地鸣叫，后也指人婉转、抑扬地发声。因此，转读可引申为声调抑扬地唱诵经文。中土转读格外注重语音声调的抑扬变化，以突显其较强的音乐性。关于转读的特点及要求，慧皎在《高僧传》中作了具体的阐释：

转读之为懿，贵在声文两得。若为声而不文，则道心无以得生；若为文而不声，则俗情无以得入。……若能精达经旨，洞晓音律。三位七声，次而无乱；五言四句，契而莫爽。其间起掷荡举，平折放杀，游飞却转，反叠娇弄。动韵则流靡弗穷，张喉则变态无尽。故能炳发八音，光扬七善。壮而不猛，凝而不滞；弱而不野，钢而不锐；清而不扰，浊而不蔽。谅足以起畅微言，怡养神性。故听声可以娱耳，聆语可以开襟。若然，可谓梵音神妙，令人乐闻者也。[16]

由此可知，转读绝非一件简单、轻松的工作，种种要求十分明细。首先，必须“声文两得”，这是对转读内容文学性和音乐性的总体把握，而“精达经旨，洞晓音律”则是对“声文两得”的进一步引申。既然转读由印度梵呗派生，那么转读的音乐性在很大程度上继承了梵呗音乐的特点和要求，“起掷荡举，平折放杀，游飞却转，反叠娇弄”就是对转读音乐性的生动描述。而“三位”、“七声”、“八音”等，则是对其音乐性的具体规范。其中的“三位”与“七声”同印度音乐有着千丝万缕的联系，具体说来，“三位”是指古印度吠陀时期的诵经三调，即乌达塔、阿鲁达塔、斯瓦里塔；“七声”则是指印度传统音乐中的 Sa、Ri、Ga、Ma、Pa、Dha、Ni 七个音级[17]。可见，印度的音乐理论早已传入中土，并被僧人们作为呗赞的音律要求加以规

---

⑪、⑬、⑭、⑯ （梁）释慧皎撰.高僧传.汤用彤，校注.北京：中华书局，1992：507-508

⑫ （唐）释道世撰.法苑珠林校注（三）.周叔迦，苏晋仁，校注.北京：中华书局，2003：1165

⑮ 普慧.南朝佛教与文学.北京：中华书局，2002：165

⑰ 参见李小荣.变文讲唱与华梵宗教艺术.上海：三联书店，2000：186-191

范、实践。

转读在中土的形成与发展，不仅推动了佛教梵呗的本土化进程，还深深地影响了中国诗歌声律的发展。转读中极强的音乐与声律特点，对汉语“四声律”的产生具有直接的影响。“在四声发现的漫长过程中，汉语语言文字本身的特点、中国的声乐发声理论和方法以及佛教音乐、梵呗、唱导等都起了难以估量的作用。”[18]南朝齐永明中期文人周颙、沈约等，在对梵汉两种语言声韵进行对比研究的基础上，借鉴佛教转读中声调抑扬变化的特点，而将汉字的音律分成了“平上去入”四声，并用于诗的格律之中，从而开创了“永明体”诗歌。可见，佛教转读对南朝文学的发展也产生了较大的影响。

转读从印度梵呗中的分化，是梵呗传入中土后本土化的一个重要表现。从形式看，至中土后印度梵呗分化出了“转读”，指富于音乐性的经文咏颂；而在转读的诸多要求中，既有逐渐适应本土环境的因素，又仍然没有脱离印度传统音乐的内容。由此，我们可以把中土转读从印度梵呗中的分化和独立，视为梵呗在形式上实现本土化转变的一个明显标志。这一转变，使六朝佛教音乐开始了本土化的进程。

转读形式确立之后，得到了较大的发展，涌现出了一批较有成就的转读经师，慧皎在《高僧传·经师篇》中进行了较为详细的介绍，最后在提及释法邻、释昙辩、释慧念等几位经师时，特别注明“凡此诸人，并齐代知名。其浙左、江西、荆陕、庸蜀亦颇有转读。然止是当时咏歌，乃无高誉，故不足而传也”[19]。可见，六朝时期“浙左、江西、荆陕、庸蜀”等地都有转读流传，并且各地都有能够代表当地音乐风格的转读经师。

二 梵呗音调的本土化——传说中的“鱼山梵呗”

印度梵呗传入中土后，逐渐走上了本土化的道路。除了梵呗的形式发生了转变之外，它的曲调也具有中国特色。真正具有中国特色的佛教梵呗之源，多认为始于曹魏之时的“鱼山梵呗”，而为此作出重要贡献的则是被誉为“建安之杰”的文坛才子——曹植。

曹植(公元192—232年)，字子建，沛国谯(今安徽亳州)人，乃曹操之妻卞氏所生第三子。曹植自幼颖慧，十几岁时便能诵读诗、文、辞赋数十万言，甚至出言为论、下笔成章，因此深得曹操宠信。曹操曾经认为曹植是儿子中最可成大事者。曹操几次想要立曹植为太子，都因其“任性而行，不自雕励，饮酒不节”[20]而错失良机。建安二十五年，曹操病逝，曹植兄曹丕继位。从此，曹植的生活便发生了根本性的改变，开始了长期被打击、被放逐和类似被囚禁般的悲惨生活。曹丕对他猜忌、排挤，甚至多次想寻机陷害他。曹植的爵位和封地被迫不断地迁换，终年过着颠沛流离、朝不保夕的日子。41岁时，曹植死在他的最后一个封地陈郡，谥号“思”，故后人称之为“陈王”或“陈思王”。因他生前常游鱼山，因此其子曹志便将其遗骸迁葬于鱼山。这便是一代才子短暂而坎坷的一生。

曹植为“建安七子”之一，与其父曹操、其兄曹丕并称为“三曹”，在我国文学史上具有重要地位。曹植的文学成就相当之高，其诗、赋、散文等皆有名篇传世，尤以诗歌造诣最深。今存诗约80首，辞赋散文约40余篇。后人所说的“才高八斗”，指的即是曹植。

---

⑱ 普慧.南朝佛教与文学.北京：中华书局，2002：173

⑲ (梁)释慧皎撰.高僧传.汤用彤，校注.北京：中华书局，1992：506

⑳ 三国志(上).长沙：岳麓书社，2002：378

在曹植创作的文学作品中，相当一部分诗词属于乐府歌辞，即可以入乐歌唱。其中较为著名的有：乐府《杂曲歌·齐瑟行》中的《名都篇》、《美女篇》，《相和歌·瑟调曲》中的《秦山梁甫行》、《野田黄雀行》，《相和歌·清调曲》的《吁嗟篇》，《相和歌·楚调曲》中的《七哀》等等。另外，《宋书·乐志》中载有陈思王曹植在汉乐的基础上创作的《鞞舞歌》五篇，分别为《圣皇篇》、《灵芝篇》、《大魏篇》、《精微篇》、《孟冬篇》，皆为舞曲歌辞。应该说，曹植的诗作以文辞优美、音律调谐见长，天然地就具有较强的音乐性，也许正因为如此才深受乐府音乐家们的偏爱，而屡屡为之谱曲入乐。因此，可以看出曹植的诗歌创作与音乐不无关联。曹植作为文坛才子，不仅在文学方面造诣深厚，同时也具有不凡的音乐天赋。他自幼深受民间音乐的熏染，而长期颠沛流离的动荡生活更加有利于他深入民间，吸取民间音乐的丰富养料。

此外，曹植与佛教还有着深厚的因缘，并对中国佛教音乐的发展作出了较大的贡献，影响至今。也许是机遇使然，也许是佛缘甚深，“天赐的禀赋、坎坷的身世、特殊的环境，不但使曹植得以有缘亲近佛教，也使曹植成为创造中国化梵呗第一人的‘殊胜因缘’”㉑。关于曹植与中国佛教梵呗的“殊胜因缘”，有着一段久远而神奇的历史传说。

晋人刘敬述在《异苑》中记载到：“陈思王曹植，字子建，尝登鱼山，闻岩岫有诵经声，则效而仿之，今之梵唱皆植依拟所造。”㉒依此记述，我们能够看出，今世的中国佛教梵唱大都源于曹植在鱼山所创之声。

相传魏明帝太和四年（公元230年），陈思王曹植游览鱼山（又名“渔山”，今山东省东阿县境内）时，听闻空中传来一连串梵响，清扬悦耳、美妙动听。他仔细聆听后，模拟其音调记录成谱，并依据《太子瑞应本起经》的内容编纂唱词填入曲中，创作而成中国最初之梵呗，留予后人参照，后世称之为“鱼山梵呗”。这便是曹植创制“鱼山制梵”的传说。

虽然有学者对这段历史传说持有异议，但更多人则认为它是可能发生或是有事实根据的，否则这段故事不会被反复渲染。笔者同样认为，关于曹植首制梵呗的记载是有一定史实依据的，只是我们应该适当地去除其中的神话色彩，对此做理智的借鉴，而非全盘否定。

梁僧慧皎在《高僧传》中的记载，进一步肯定了曹植“制梵”的贡献。《高僧传·经师论》中说：

始有魏陈思王曹植，深爱声律，属意经音。既通般遮之瑞响，又感鱼山之神制。于是删治《瑞应本起》，以为学者之宗。传声则三千有余，在契则四十有二。㉓

文中“以为学者之宗”及“传声则三千有余，在契则四十有二”的记载，更加突出了曹植的首创地位。

关于这段玄妙的传说，唐道世在《法苑珠林》卷三十六中则有更为详细的记述：

陈思王曹植，字子建，魏武帝第四子也。幼合圭璋，十岁属文，下笔便成，初不改定。世间术艺，无不毕善。……植每读佛经，辄流连嗟玩，以为至道之宗极也。遂制转赞七声，升降曲折之响。世之讽诵，咸宪章焉。尝游鱼山，忽闻空中梵天之响，清雅哀婉，其声动心。独听良久，而侍御皆闻。植深感神理，弥悟法应。乃摹其音节，写为梵呗。撰文制音，传为后式。梵声显世，始于此焉。其所传呗凡有六契。㉔

唐湛然在《法华文句记》中也说：“陈思王，姓曹，名植，字子建，魏武帝第四子。十岁善文艺。私制转七

㉑ 田青.净土天音——音乐学研究文集.山东：文艺出版社，2002：373

㉒ 转引自余甲方.中国古代音乐史（插图本）.上海：人民出版社，2003：81

㉓ （梁）释慧皎撰.高僧传.汤用彤，校注.北京：中华书局，1992：507

㉔ （唐）释道世撰.法苑珠林校注（三）.周叔迦，苏晋仁，校注.北京：中华书局，2003：1171

声。植曾游鱼山,于岩谷间闻诵经声,远谷流美,乃效之而制其声。"㉕

值得注意的是,引文中提到的"转赞七声,升降曲折之响"和"私制转七声"中的"七声",当指我国传统音乐中的七声音调。像这样的"升降曲折之响",无疑使西域梵呗包含了很大一部分本土化的成分。

"鱼山梵呗"是本土化了的梵呗,这点是可以肯定的。但曹植对梵呗音调的创制并非无中生有、空穴来风,他必是早已对当时广泛流传的西域梵呗曲调甚为熟知,才可能根据"空中梵响"创制新呗。正如赞宁所说:曹植必定"已熟天竺曲韵,故闻山响……乃有传授之说也"㉖。而上述《法苑珠林》中的记述则明白地道出了曹植制梵的缘起,即"植每读佛经,辄流连嗟玩,以为至道之宗极也"和"植深感神理,弥悟法应"。也就是说,正是因为曹植深通佛法,与佛教有着密切的联系,才会熟知梵呗音调,也才有了中国化的"鱼山梵呗"。

虽然现在已无法得知"鱼山梵呗"的曲调,但我们有理由认为它在很大程度上受到汉魏相和歌的影响。一方面,相和歌及其大曲形式多样、内容丰富,自两汉至魏晋兴盛不衰,对汉魏六朝时期的音乐影响深远。在这样的音乐环境中,初入中土的西域梵呗,理论上定会受其影响,而有所借鉴。另一方面,曹植喜好音乐,深受汉乐府中歌曲的影响,并爱好相和歌,因此可以推断"鱼山梵呗"的音调具有起源于北方民间音乐的相和歌的特点。可见,佛教梵呗最初是吸收了中国北方的民间音乐而趋于本土化的。

从慧皎和道世的记载中可以得知,当时有关曹植创制"鱼山梵呗"的故事广为流传,甚至已成定论,而后人的不断记载、反复渲染都在起到强化这一"历史事实"的作用。正因为如此,中国汉传佛教僧人至今仍把曹植尊为中国佛教梵呗的创始人,而将山东的鱼山视为中国汉传梵呗的诞生地。这一传说"在很大程度上反映了三国时期印度化、西域化的梵呗向中国化的梵呗过渡的现实,反映了中国佛教徒在佛教音乐华化过程中的创造性贡献,也反映了佛教中国化的大趋势在音乐领域里的表现"㉗。

由此,可以说传说中的"鱼山梵呗"是中国佛教梵呗音乐本土化的肇始,曹植在通往西域梵呗本土化的道路上迈出了重要的一步,使中国佛教唱念开始有了自己的曲调。正如前文所述,中土转读的分化和成熟是印度梵呗在形式方面的本土化,那么曹植创制的"鱼山梵呗"无疑是在音调方面实现了梵呗的本土化。通过转读的流行和"鱼山梵呗"的流传,梵呗走上了全面本土化道路,为后世佛教音乐的进一步本土化奠定了重要的基础。

三 梵呗风格的本土化——西域僧人对梵呗的创制和影响

佛教传入中土之初,在中国传授、创作梵呗的大都为西域或天竺僧人,他们对后世中国佛教音乐的发展产生了深远的影响。

东汉末期的战乱,为南北文化的深入交流设置了屏障。而当时为数众多的南下避乱的僧人和佛教居士,则为促进南北文化的交流作出了重要的贡献。支谦就是其中突出的一位。

支谦(约公元3世纪),一名越,字恭明,佛教居士,三国时期的佛经翻译家。支谦是月氏族后裔,因

㉕ 转引自王昆吾,何剑平.汉文佛经中的音乐史料.成都:巴蜀书社,2002:609

㉖ (宋)释赞宁撰.范祥雍点校.宋高僧传(下册).北京:中华书局,1987:647

㉗ 田青.净土天音——音乐学研究文集.山东:文艺出版社,2002:371-372

其祖先自后汉灵帝时(公元168—189年在位)入中国籍,所以他深受汉族文化影响。他自幼学习中外典籍,通达大乘佛教理论,正所谓"博览经籍,莫不精究,世间伎艺,多所综习,遍学异书,通六国语"[28]。后因避乱南迁至东吴,以其才慧,拜为博士,并受命辅导太子登,深得吴主孙权的信赖。

支谦作为一位佛教居士,在当时"初染大法,风化未全"的江南地区开辟了一片兴盛的佛法天地。在弘法的过程中,他没有忽视音乐的作用,自作梵呗三契[29]。梁《高僧传》有载:

从吴黄武元年(公元222年)至建兴(公元252—253年)中,所出《维摩》、《大般泥洹》、《法句》、《瑞应本起》等四十九经,曲得圣意,辞旨文雅。又依《无量寿》、《中本起》制菩提连句梵呗三契,并注《了本生死经》等,皆行与世。[30]

而梁代名僧僧祐在《出三藏记集》卷十三《支谦传》中,竟有几乎与慧皎如出一辙的记述。由此可知,除了译经众多之外,支谦还深谙音律,并依《无量寿》经和《中本起》经创作了《赞菩萨连句梵呗》三契。只可惜,这些作品在梁代以前"皆淹没而不存"了,但当时却流传着《共议》一首,慧皎疑为"恐或谦之余则也"[31]。可见,支谦创制的梵呗虽早已失传,但其影响却由公元3世纪上半叶持续到了南朝梁代,他的这一贡献"对赞呗艺术的发展有相当影响。被称为始制梵呗的陈思王曹植,可能是受了般遮瑞响的启发而有《瑞应本起》四十二契的巨构,成为学者之所宗"[32]。

此后,稍晚于支谦,西域高僧康僧会也胸怀弘法大志,由南北上至吴都建业。

康僧会(? —公元280年),东吴名僧,祖籍康居,世居天竺,其父因经商而移居交趾(今越南北部)。康僧会十余岁时,父母双亡,他于守孝期满后出家为僧。他"励行甚峻,为人弘雅,有适量,笃至好学。明解三藏,博览六经,天文图纬,多所综涉,辩于枢机,颇属文翰"[33]。他初至建业就投入精力积极弘法,很快便得到了孙权的信敬,随后为之建塔、造寺。康僧会不仅是一位佛教翻译家,而且还是一位佛经注疏家,同时更是中国佛教史上最早兼有佛、儒、道三家思想的僧人[34]。可以说,康僧会是继支谦之后,又一位推动了江南佛教兴盛的重要人物。

与支谦相似的是,康僧会除了译经、说法之外,同样深赋音乐才能,为佛教音乐的发展作出了积极的贡献。梁高僧传载:

会于建初寺译出众经,所谓《阿难念弥》、《镜面王》、《察微王》、《梵皇经》等,又出《小品》、《六度集》、《杂譬喻》等,并妙得经体,文义允正。又传泥洹呗声,清靡哀亮,一代模式。[35]

而《法苑珠林》中也赞其为"博学辩才,译出经典。又善梵音,传《泥洹》呗,声制哀雅,擅美于世。音声之学,咸取则焉"[36]。

也许正因为康僧会的音乐造诣之高,所创呗声可为"一代模式"之作,故宋代僧人赞宁才会把他对于佛教音乐的贡献提到一个更高的高度,认为"原夫经传震旦,夹译汉庭,北则竺兰始直声而宣剖,南惟

㉘、㉚、㉛、㉝ (梁)释慧皎撰.高僧传.汤用彤,校注.北京:中华书局,1992:15,507

㉙ 关于"契"的含义,目前尚存争议。关德栋先生认为"一契"是指"一个歌赞",周一良先生认为"契"是指"乐曲上的单位",向达先生认为"契"是指"乐调",田青先生认为"契"是指"乐谱"等。综合以上观点,笔者更加倾向于田青先生之见,认为"契"是指"乐谱"或"谱式",同时亦可引申为"曲调"。

㉜ 中国佛教协会.中国佛教.上海:知识出版社,1989

㉞ 郭朋.中国佛教简史.福建:人民出版社,1990:29-30

㉟ (梁)释慧皎撰.高僧传.汤用彤,校注.北京:中华书局,1992:18

㊱ (唐)释道世撰.法苑珠林校注(三).周叔迦,苏晋仁,校注.北京:中华书局,2003:1171

僧会扬曲韵以讽诵"[37]。很显然,赞宁此时已把当时在中土流传的佛教唱念音调明确地划分为南、北两派,并对南、北音调的不同风格进行了比较。所谓"始直声而宣剖",即是指北方诵经的音乐较为质朴、单调,而南方则"扬曲韵以讽诵",也就是说相比北方更显婉转、悠扬。另外,值得注意的是,赞宁还特别把康僧会和竺法兰[38](即引文中的竺兰),奉为佛教讽诵音乐中南、北两派的代表人物。

可见,在佛教传入中土之初,以康僧会和竺法兰为代表的外来高僧所创作或传播的佛教赞呗,在当时已经具有较为成熟的风格特征,并且在汉地的南、北各方都已流传甚广、初具规模了。如果说支谦、康僧会、竺法兰等西域僧人所创作的梵呗,因具有有别于中土传统音乐的"异国风味"而未获流传[39]的话,那么赞宁的评论又从何而来呢?在此基础上,我们有理由进一步认为,梁僧慧皎所论及的由于中印语言差异而造成的"金言有译,梵响无授"的根本矛盾,是不甚符合历史事实的言过其实。更值得注意的是,赞宁所描述的南、北佛教诵经音调的风格特征,竟与我国民族民间音乐中的南、北方音乐特征不谋而合。因此,赞宁已经明确地告诉了我们,康僧会和竺法兰所创制的梵呗,具有我国南、北方音乐的典型风格,它们是西域音乐与汉族传统音乐融合的产物,带有明显的本土化的痕迹。这便可视为后来道宣在《续高僧传》中描述的"东川诸梵,声唱尤多。其中高者,则新声助哀,《般遮》掘势之类也。地分郑魏,声亦参差,然其大途,不爽常习。江表关中,巨细天隔,岂非吴越志扬,好浮绮,致使音诵所尚,唯以纤婉为工。秦壤雍梁,音词雄远,至于咏歌所被,皆用深高为胜。……故知神州一境,声类既各不同,印度之与诸蕃,咏诵居然自别"[40]的唐代佛教唱赞风格地域分化现象的前奏。这不得不说是西域梵呗在中土本土化发展的又一重要例证。

据此,我们可以进一步推知,早在竺法兰所处的东汉初期,佛教音乐就已经出现了本土化的萌芽。如果说,曹植创制的"鱼山梵呗"主要是吸收了北方音乐而趋向本土化的话,那么,东吴支谦、康僧会编创的具有中国南方音乐特色的梵呗音乐就是南方佛教音乐本土化的开端,是南方六朝佛教音乐本土化的重要基础。

原刊南京艺术学院学报《音乐与表演》2006年第2期

㊲ (宋)释赞宁撰.宋高僧传(下册).范祥雍,点校.北京:中华书局,1987:647

㊳ 竺法兰(生卒年不详),中印度僧人。于汉明帝永平十年(公元67年)与另一高僧迦叶摩腾同被迎至洛阳,明帝为他们建造白马寺,作译经之用。竺法兰自言诵经论数万章,其学徒千余,是汉地外来沙门的竺姓第一人。他共译经五部,只有《四十二章经》存世,开创了汉地译经之先河。

㊴ 田青.中国宗教音乐——音乐学研究文集.北京:宗教文化出版社,1997:12

㊵ 王昆吾,何剑平.汉文佛经中的音乐史料.成都:巴蜀书社,2002:643

设计艺术学

中国造物史运行的动力结构

李立新

造物演化复杂而有序,这种有序化是在一个动力结构的作用下实现的,这个动力结构有三个部分组成:一是经济;二是组织;三是个人。

长期以来,造物艺术经济被人忽视,似乎造物与经济并没有实质性的关联,实际上造物活动需要经济为其营构舞台,经济则又规定了造物活动的空间范围,在造物史运动中经济的特殊作用更是不可低估。中国造物艺术的诸多创造,都是依靠着农业社会厚实的经济作支撑,才有如此辉煌的成就。而造物的历史效应不仅受制于它的外部经济环境,也取决于它的内部经济环境,如材料运用、加工手段、生产管理及产销关系等是否合理得当。

传统社会中的基本造物经济组织是家庭作坊,对于这种小手工业生产的方式一直被认为在经济发展中起的作用是消极的,造物手工艺在自行封闭中"墨守成规",甚至拒绝与外界的交流联系。这种所谓"消极"、"封闭"的论点,其实是从西方现代大工业生产的角度所作的论断,是企图用"现代"的方式去改造过去的方式,并没有对历史作出恰当的解释。如果对造物历史作整体性考察,可以看到,在传统社会中生产力水平普遍低的情况下,家庭作坊型的生产方式是一种最佳的造物生产方式,其合理性是显而易见的。

作为"百工"的一代又一代工艺匠人,他们在专制制度下,人身受到歧视,迫于生计,屈从权势,难为"自由人"。但在具体的创造上,工艺匠人的作用是巨大的,社会经济条件的向内转化使一个阶段的造物发展表现为一种特定的进程,这种特定性则是通过具体的个人的因素展开的,个人的作用必然会钤印在造物历史运动的进程中,因此,需要给予工艺匠人应有的历史地位。

一 造物艺术经济的内外环境

艺术经济在经济史中还没有一定的地位,经济史研究重在传统农业经济的研究,以土地、货币、赋税等反映社会物质生产力和生产关系的发展,而无暇顾及造物艺术活动。一些专门的艺术史、工艺史也

仅是说明其“经济基础”,泛泛而论而无深入细致的分析。在此,本文仅凭有限的知识,根据具体实物和文献资料对中国传统造物艺术经济的内环境和外环境作一整体性的轮廓描述,以观察造物史运行的复杂动力因素。

人类造物的诞生既非一种突发性的革命,也非是人类征服自然、控制环境的结果。造物是人与自然相互作用的产物,是长期渐进中人的适应的能动性选择,造物艺术是实用性的艺术,在本质上是属于物质生产的范畴,而人类社会的生成和发展与物质资料的取得有着本质的关联。物质生产的造物活动是远古先民唯一的创造活动,200万年的造物历史无不围绕着这个中心展开。那么,我们是否可以从造物演进中寻找某些阶段性过程,观其造物与经济的关联,然后,对造物艺术经济的内外环境作出恰当的判断。

从采集狩猎到农业起源,标志着人类经济生活从攫食性经济过渡到生产性经济时代,生产的分工,私有财物的出现,表明了人类最早的交易行为。在大汶口文化著名的花厅墓地中,考古发掘发现有许多良渚文化的输入品,在陶器、石器、玉器、彩绘木器中,陶器和玉器均具良渚文化的因素,甚至陶器中的T字形足鼎、双鼻壶、宽把带流杯、饰瓦楞纹或竹节纹的豆和圈足罐等,就是良渚文化的器物,其余斧、钺、锛、琮、锥形器、琮形管、璜、环、珠、管、指环、耳坠等500余件玉器与良渚所产也完全相同①。其中肯定有掠夺性的战争因素,但也不能排除其交换的可能性。在史前后期农业经济形成之后,造物仅在材料的选择上就比旧石器时期扩大了许多,新添了陶土、颜料、天然漆、麻、葛、蚕丝、玉以及黄铜、青铜等金属材料,设计的种类造型因此急剧增多,石器、陶器、彩陶和玉器都得到了系列化的发展,并在一定的区域范围内广泛流行,不能不说这是外部农业发展的商品经济为这一繁荣提供了一种特定的历史景象。

虽然商品贸易在部落社会的发展并不平衡,某些部落甚至没有形成,但在一些发达地区,商品交换的情况是存在的。如良渚玉器的材料,并不产自太湖一带,西吴寺龙山文化制陶的白土是从别处运来的,濮阳蚌壳龙虎图的蚌壳据学者研究来自青海湖。其中必定含有交换的性质,这表明,对外交流与商品贸易已经开始,而最初的交换应是从文化区域的边界地区开始的,正如马克思所说“商品交换是在共同体的尽头,在它们区别的共同体或其成员接触的地方开始的”②。花厅地处江苏新沂,正处于大汶口文化与良渚文化的交界处,新石器晚期一些大型陶器、玉器制作场所所需原料,部分来自周边地区或更为遥远的地方,交换的需要使本来只供自己使用产量不多的物品大批量生产,逐渐形成商品。同时造物生产内部为增产、保质也开始考虑生产上的经济因素。专门化的形成、快轮制坯、烧造技术的改进,甚至最初的规范化也在造物内部的经济考虑中出现。对外物质交换的外部经济因素刺激了造物的发展,促进造物在材料的选择运用、加工制作方法、规范及管理等方面逐步形成有效的、合理的、经济的设计生产方式。原始的农业经济打破了长期以来缓慢、稳定的造物阶段,代之以一个多样的、全面发展的、充满生机的造物时期。

经过三代1 000多年的造物演变,各种因素的综合终于水到渠成。最突出的是形成了内部良好的造物生产经济环境。《考工记》所载的工艺流程、生产协调、加工技术管理制度和规范制度等一系列造物方法与思想,其实在一定程度上体现的正是造物合理的经济运行思想,百工的“审曲面势”、妇功的治丝麻,都是从材料的合理选择上开始,从选材、规划、技术、生产到质量检测等实行一整套管理制度,以提

---

① 苏秉琦.远古时代//白寿彝.中国通史.上海:上海人民出版社,1994:268

② 马克思.资本论:第一卷.北京:人民出版社,1975:106

高效率达到最佳的经济和社会效应。《考工记》造物的设计原则，实际上也是造物的经济原则。

春秋时期商业贸易普遍发展，战国时已十分发达。《左传》说齐国“山木如市、弗加于山，鱼、盐、蜃、蛤弗加于海……国之诸市屦践踊贵”。《史记·货殖列传》说：“朱公以为陶，天之中，诸侯四通，货物所交易也。”可见，当时货物种类之多，商贸活动之盛。而当时主要的贸易活动围绕着祭祀品和工艺珍宝品市场而展开，大的政治变革，社会心理的转换，使祭祀活动在上下层普遍展开，人们希望通过祭祀去病消灾，在诸侯国中，以楚国最盛，民间的规模也十分宠大，祭祀用品在当时商品贸易中占有很大的比例。《史记·滑稽列传》载河伯娶亲：“洗沐之，为治新缯绮縠衣，闲居斋戒，为治斋宫河上，张缇绛帷，女居其中。”可见祭祀用器包括从服饰到建筑的各种物品。而丧葬品更为齐全，“含珠鳞施、玩好货宝、钟鼎壶滥，舆马衣被戈剑，不可胜其数”③。我们目前所见春秋战国造物几乎全部都是随葬之品。

风靡一时的社会风习，导致商品经济发达，商贸的发展又促进了造物的发展，我们在先秦文献中可以找到当时许多物品交易的事实。如《韩非子》中有郑人买椟还珠的故事，盛珠之匣“为木兰之椟，薰以桂椒，缀以珠玉，饰以玫瑰，辑以羽翠”，其精美程度超过了珠而吸引了买者。《左传·昭公十六年》载晋国将领韩起有一玉环，与之相配的另一只在一商人手中，于是便设法购取。甚至一些原材料也在市场出售，《战国策·秦策三》记有一则买璞的趣事“郑人谓玉未理者璞，周人谓鼠未猎者朴。周人怀朴过郑贾曰：‘欲买朴乎？’郑贾曰：‘欲之’。出其朴，视之，乃鼠也”。

从外部环境看，汉代经济经初期调整后迅速恢复，商业十分繁荣，“富商大贾，周流天下，交易之物莫不通，得其所欲”④。由于农不如工，工不如商，许多人弃农经商。在经营方式上有集市贸易，以普通生产生活用品为主；有转运贸易，以地域特色的物品为主，如“陇蜀之丹漆旄羽，荆扬之皮革骨象，江南之楠榉竹箭，燕齐之鱼盐旃裘，兖豫之漆丝絺纻”⑤；还有铺商贸易，分两类：一类为坐贾，一类为前店后作坊式；还有域外贸易，以“丝绸之路”作通道，输出丝织品、漆器、釉陶、瓷器，输入毛织物、宝石、玻璃商品等，海上贸易也十分发达。

如此繁荣的商贸市场，说明汉代造物规模庞大，消耗财力也相当大，据《汉书·贡禹传》有“蜀、广汉主金银器，岁各用五百万”。东汉初恒潭曾说，汉代一年的收入，即有大司农掌管的钱有40余万万，而仅“少府作所须园地作务之入十三万万”⑥。官家如此，而私家也深受宫廷奢华造物影响，东方朔曾对汉武帝说：“上为淫侈如此，而欲使民独不奢侈失农，事之难者也”⑦。西汉王公巨富奢侈之风愈演愈烈，如茂陵富民袁广汉建有东西四里、南北五里的大型园林⑧。中山靖王刘胜与妻窦綰的墓中出土有2 800件包括金缕玉衣、长信宫灯、错金博山炉的随葬物品。富贵之家的漆器、木器、金银器、刺绣、丝织品以及铜车、陶俑等随葬物品，有些是由官营工场所做，由皇帝赐赠，有些是向民间作坊定制，也有在市场购得⑨。帝王贵族的奢侈性消费的主要内容是造物艺术品，奢侈消费的增长促使奢侈性造物制造迅速增长。

---

③《吕氏春秋·节丧》。
④《史记·货殖列传》。
⑤《盐铁论·本议》。
⑥《太平御览》卷六二七。
⑦《汉书·东方朔传》。
⑧ 刘歆：《西京杂记》卷三。
⑨ 李向民.中国艺术经济史.南京：江苏教育出版社，1995：179

“天下熙熙,皆为利来,天下攘攘,皆为利往”[10]。传统中国的商品市场自战国秦汉起就十分繁荣,唐代之后更为发达,《东京梦华录》、《都城胜记》、《梦粱录》等都有对当时商品市场交易繁荣的记述。社会的消费能力来自物质生产的创造能力,即供给市场物品的能力,反过来说,造物生产发展的动力,必然也来自人类不断增长的物质与精神的消费要求。发达的商品经济是“看不见的手”,造物发展不可能不受消费需求的影响,造物与消费之间是互为因果的关系。

如宋代的造物,无论在技术制作、生产规模、产品数量上都比汉唐时期有所提高扩大,染织、陶瓷制造成为最发达的工业部门。其他如印刷业、造船业、髹漆业等均有较大的发展,这不能不说是得益于当时繁荣的商品市场和日益增长的消费能力。而良好的造物内部经济环境也保障了市场供给,不因物品短缺或质量低劣导致市场萎缩,购买力下降。但随之而来的元代,空前的大规模官手工业和严格的匠籍制度这种生产中劳资关系的大倒退,束缚了商品经济的发展,导致了造物设计发展缓慢。宋代官手工业实行雇佣制度,工匠不再做无偿劳动,而且出于自愿亦可服务于民营作坊。而元代匠籍制则工匠属于被奴役的性质,因此,怠工、低效、出逃时有发生。加上庞大的官手工业的存在,使军队、宫廷这样一些消费量最大的机构不再依赖市场[11],使市场萎缩。宋元造物的增减关系说明中国传统社会造物艺术的发展与消费购买力有直接的因果关系,两者是互相促进的,而外部环境尤为关键。

值得注意的是,文献记载的在繁荣市场上的消费主体是一些特权阶层。物品也以奢侈消费品为主,所谓“金银彩帛交易之所,屋宇雄壮,每一交易,动即千万”。文献资料为我们描述的物品市场不是以普通民众的日用生活品为主,而是以精致的工艺品为主,表现出传统社会特权奢侈消费的性质。所以当布罗代尔读了他的同胞明清时期在中国的游历描写后说:“不幸的是我们对于宫里的大场面比市井细民的生活了解得更多,我们更感兴趣的倒是用木桶运来的活鱼的鱼市、或者是那个野味市场……这里,不常见的东西掩盖了日常事物”[12],接着他推断说“中国潜在的贫困无所不在,皇帝、官吏高高凌驾在贫困之上,一味享乐靡费,他们的奢侈好像属于另一个世界”[13]。布罗代尔的学术敏感有助于我们分析造物艺术与经济的关系。奢侈高消费刺激的是那些与普通生活的实用性无关的金银珠宝、绫罗锦缎等精致物品的发展,因此,我们看到的青铜、漆器、丝绸、金银器、画像石等物品的进退演化,都与传统社会上层阶级糜烂的奢侈生活方式有关。也就是说,经典造物的更迭发展是靠着政治力量、奢侈消费支撑的,这种追求豪侈的高消费一直延续到明清,促使经典造物绵绵不绝、经久不衰。

但是,应该看到,造物艺术的进步绝不是单纯靠奢侈性消费这种不合理的甚至病态、畸形的经济贪欲促进的。物品的真正消费主体是普通民众,民众生活之需的扩大,推动消费物品日用化,为造物设计的全面生产提供刺激。在造物史的各个发展阶段,我们注意到,以生产日用物品为主的家庭手工业的剧增时期,正是商品经济和造物艺术的繁荣时期,而专为宫廷生产奢侈品的官营手工业的垄断时期,也是商品经济和造物艺术的衰落时期。从中不难看出,家庭手工业在造物发展中的作用,因此,下面我们将目光转向家庭作坊的生产组织方式上。

---

⑩《史记·货殖列传》。

⑪ 刘国良.中国工业史·古代卷.南京:江苏科学技术出版社,1990:396

⑫、⑬ (法)布罗代尔.15—18世纪的物质文明、经济和资本主义:第1卷.北京:生活·读书·新知三联书店,1993

二 家庭作坊的历史合理性

对传统社会造物家庭作坊形式的否定多于肯定，导致这种现象的主要原因是近代以来现代工业化设计观念的引进，使大部分人认为现代设计必然要以消灭作坊式的生产形式为前提，走大工业生产的道路。例如，认为英国和其他欧洲发达工业国家在19世纪都面临着传统的造物生产形式被新兴的工业化所取代的情况，英国工艺美术运动，在工业化发展的特殊背景下，仍以作坊行会的形式，强调手工艺，抵制工业化。因此，英国工艺美术运动不能成为现代设计艺术的先锋，英国这个工业革命的发源地，也没能成为工业设计的发源地，从而使英国工业设计的现代化推迟了许多年。而德国现代设计的成功在于对工业技术机械标准化的肯定和实行。

但是，在造物现代化的过程中，也付出了重大的代价，不仅丧失了造物多元的个性特征，而且带来了缺乏人性的，千篇一律的现代形式主义设计。随着20世纪后半叶设计艺术的发展，特别是后现代设计艺术的兴起，越来越多的设计艺术实验正在不断纠正现代主义设计的偏颇。个性的、民族的、感性的、艺术的多元化设计逐渐占据设计的主导地位。

在对造物历史的审视中，我们不能忘记家庭手工业的小生产作坊对造物发展所起的作用，在民营手工业未有发展的情况下，家庭作坊是最佳的造物生产结构，有其历史的合理性。

罗森堡和小伯泽尔认为“家庭是最古老的社会组织，它也很可能是最古老的经济组织”[14]，就中国的情况来说，自原始社会晚期一直到封建社会就一直是以一家一户的小农经济为基本形式。据考古资料证实，在仰韶文化早期的中国社会家庭和家族是最基本的二级单位。一些聚落中，有大家族集体性储存和消费，也有小家庭储存和消费的形式，尤其是小型房屋内既有火塘、炊器、饮器等生活用具，又有成套的生产工具，说明了小家庭的完整性[15]，造物制作就在小家庭与大家族之间展开。龙山文化时期的造物大部分是个体家庭按当地石料、泥料及自身的生活所需制作的，一些较大的作坊也是由专业的家庭来承担。衣食住行是人类维持生存的基本要求，原始先民通过男耕女织的方式来满足这些基本要求，在物物交换形成之后，交换之物也仅是剩余之物。即使在一部分造物设计形成了专门化生产，成为独立的生产部门之后，这种一家一户的造物基本结构形态也没有任何改变。这也就是马克思所说的马铃薯的集成[16]，是符合传统农业社会实际情况的。而中国社会的家庭作坊制形成之早，作用之大在世界各文化区域中是非常突出的。

家庭作坊的作用大，是针对传统社会的生产经济条件所说的。中国古代手工业的经营方式，有家庭手工业、民营手工业、官府手工业三种基本类型，而中国的民营手工业是非常弱的，两头的官府手工业

---

⑭ (美)罗森堡，小伯泽尔.西方致富之路.刘赛力等，译.北京：生活·读书·新知三联书店，1989：139

⑮ 王震中.中国文明起源的比较研究.西安：陕西人民出版社，1994：113

⑯ “小农人数众多，他们的生活条件相同，但是彼此间并没有发生多种多样的关系。他们的生产方式不是使他们互相交往，而是使他们互相隔离。这种隔离状态由于法国的交通不便和农民的贫困而更为加强了。他们进行生产的地盘，即小块土地，不容许在耕作时进行分工和应用科学，因而也就没有多种多样的发展，没有各种不同的才能，没有丰富的社会关系。每一个农户差不多都是自给自足的，都是直接生产自己的大部分消费品，因而他们取得生活资料多半是靠与自然交换，而不是靠与社会交往。一小块土地，一个农民和一个家庭；旁边是另一小块土块，另一个农民和另一个家庭。一批这样的单位就形成一个村子，一批这样的村子就形成一个省。这样，法国国民的广大群众，便是由一些同名数简单相加形成的，好像一袋子马铃薯是由袋中的一个个马铃薯所集成的那样。”马克思.路易·波拿巴的雾月十八日//马克思恩格斯选集：第1卷.北京：人民出版社，1972：677

和家庭手工业则很强，这是一个哑铃式结构或“工字形”结构。这与欧洲中世纪的情况不同，中世纪欧洲的手工业集中于城市，是两头弱中间强的“十字形”结构。很多学者指出这种强弱关系在动态上存在此消彼长、此长彼消的竞争和替代关系，在中国，官营手工业的强盛使民营手工业长期受到挤压，只是在隋唐、宋明时略有转换，然而民营手工业始终得不到发展。而家庭手工业作坊，因与小农业结合是自给自足的生产方式，受到的束缚相应要小得多，而且一旦脱离束缚，发展的势头非常迅猛。而欧洲中世纪在行会控制下的城市手工业，对家庭手工业的控制是十分严厉的，不仅限制规模，而且限制数量。在欧洲农村，手工业生产也不以家庭为单位，而是以庄园为单位，在庄园内集中各类工匠生产衣服、工具等各种器物，庄园成为一个自给自足的单位[17]。中国家庭作坊不但数量上多，而且有些也具一定的规模，如战国普通的窑址范围都达数千平方米，从出土的铭文陶片看，“韩□”、“史□”、“孙□”等姓氏印记，显然不是官府作坊。在制作技术上也十分先进，如《西京杂记》载巨鹿陈宝光家出产散花绫，这在当时是名牌产品了，其妻还创造了一部高级提花机，能织最精细的绫锦。

家庭作坊除了自给也供应市场需求，有些家庭作坊还接受商人的订单制造加工物品，几乎国内市场的普通日常生活用品全都由家庭作坊制造，出口的大部分物品也是由家庭作坊所承担。如元代一度在出口商品中将缎匹、销金绫罗列为禁品，而棉织物、陶瓷品等普通物品逐渐增多，从元代的出口商品结构看，普通日用品的比例上升，种类也大大超过宋代。元官僚燕公楠在提议订立至元市舶则法时说“咱每这田地里无用的伞、摩合罗、瓷器、家事、帘子这般与了，博换他每中用的物件来”[18]，所谓无用是对官家而言，但可以看出当时家庭手工业的生产潜力。

另外，官府所用的造物原料也以实物赋税的方式向民间家庭征收，也有“机设散处民居”的方式，由家庭作坊制作宫廷官府所需物品。从总体上来说，在中国传统农业社会中，绝大部分手工造物是在家庭范围内，以家庭的组织形式进行的，只有少量的造物活动是由民营手工业和由国家政府主持的官手工业进行的。就各层次的造物组织所进行的造物量占社会全部造物的比例而言，是以家庭作坊为最大，民营手工业则居细微的部分，官手工业只是偏重精细高档方面，而所占比例也是相当少的。

那么，中国传统社会的家庭作坊形式是否自我封闭呢？与现代社会相比，传统社会一家一户的个体生产之间的合作和与外界交流的频率和程度很小，因为早期的生产结构都是以最基本的人口为自然单元，物质再生产和人类自身的再生产合二为一，使这种生产结构系列简单，传统社会的生产工具、生活用器也极为简单，因此家庭手工业完全可以在家庭内部的分工中完成。但是，随着手艺的熟练，生产专门化的形成，家庭间的合作和村落范围合作的情况逐渐增多，有的是劳务的合作，也有技术的合作，如一个农户可以请邻居做帮手砍伐搬运原料，一些农户做原料的生产或简单加工，然后由另一些农户进行深加工制成成品。

而最理想的合作对象则是与家庭最亲近的有血缘关系的亲属或居地相近的邻里。这种合作也表现在其他一些方面，如建房、掘井、灌溉等。简单的合作可以促进制物技术的传播和交流，一些工艺并不复杂的“开眼活”，如编织等手艺就是这样传授的。笔者在2000年到湖南浏阳调查当地民间的家庭手工艺夏布的生产情况，发现除少数是由家庭年长者传授外，绝大部分年轻妇女都是在邻居家或亲属家学会

---

⑰ 王询.文化传统与经济组织.大连：东北财经大学出版社，1999：194

⑱《元典章》卷22《户部》卷8《课程·市舶则例二十三条》

的。家庭与村际之间的合作交流促使技艺扩散，一些经营多、产量大的具有地方特点的造物由此形成。

人口的大量流动，使一些独特的、地方性的造物技术随着人口迁徙而传播扩散，这一点相当重要，这是传统造物横向意义上的突破，打破了区域封闭。以与书籍版印设计有关的坊肆的情况看，在唐代中叶，坊肆在长安、四川等地逐渐兴起，进入宋后，发展普遍，东京汴梁，杭州，建阳崇化、麻沙等地的坊肆，不但多，且很有名气，坊刻之书名目新，刻印快，行销广。到明代更是刻家蜂起，坊肆林立。胡应麟曾说"今海内书，凡聚之地有四：燕市也，金陵也，阊阖也，临安也。闽、蜀、滇、黔，则余间得其梓；秦、晋、川、洛，则余时友其人，旁诹历阅，大概非四方比矣；两都吴越，皆余足迹所历，其贾人世业者，往往识其姓名"[19]，反映出明代刻书业的兴盛繁荣。这从一个方面说明了中国传统社会的家庭作坊式的生产结构虽然简单，但具有顽强的再生机制。过去说家庭作坊"闭门而作"，其实不然，它的一家一户的封闭系统在横向中得到扩展，从而实现造物活动面的扩展和多中心、多元化造物局面的形成。

中国传统社会家庭作坊也并不完全是墨守成规，缺乏开拓性，一些重大的造物技术的发明都是在家庭作坊产生的。如纺织机械，两汉时期山东临淄、囊邑两地的织工还发明了织花机，以机械织花代替手工刺绣，这是从一般织布机发展而来能织复杂花纹组织的织机。前面所说高级提花机也是在家庭中出现的。明代弘治年间，一种称为"改机"的新型织造工艺由织工林洪创造。如果从明代丝织品的各种不同名目看，有(苏州产)花罗、素罗、刀罗、河西罗、秋罗、线绸、锦绸、杜织绸、绫机绸、绉绸、捺绸、春绸，(泉州产)硬罗、软罗、素纱、花纱、金线纱，(湖州产)水绸、纺丝绸、直纱、花纱、夹织纱、包头纱。这些纺织品名目增多，表明民间家庭作坊织造技术的不断提高和创新。再如民间造船特别注意"因地制宜"，四川河流因峡多、滩多而设计"底阔而轻"的川船，以便过滩。吴船、越船、淮船、黄河船等也因当地水情和运输功能而各具特点，这与《营造法式》中"有定式而无定法"的建筑手法极为相似，一方面遵守总的造船法则与规范，另一方面，又依据变化多端的客观实际，设计出合理的适用的船舶。这些事例都说明了家庭作坊并不是在长期生产中墨守成规，保守着既得的一技之长，而没有创新。相反，家庭作坊这种个体小生产受到造物规范的约束较小，"自由"程度相对更大，因此，这种生产结构在技术、功能上的突破和发挥也就更为突出。家庭作坊应是中国传统社会较佳的造物生产结构。

中国传统社会家庭作坊的生产结构形式，还带来了另一个优处，便是它所具有的造物传承的特点，过去只注意到父子、母女、师徒的传承形式，而对其他的传承形式较少关注。如前面所说的由家庭村落间的合作关系和人口迁徙带来的由点到面的扩展，这种横向扩展也增强了纵向的延伸发展。另外，还有通过行会的传承形式，中国的行会其中一部分是手工业组织的职业团体，它与欧洲的"基尔特"型行会不同，欧洲的"行会手工业以其'自我封闭'来对付工商业的竞争和扩张"[20]，而中国行会组织对同业人员的生产和销售没有什么约束性，行会的活动职能主要是协助政府平抑物价，监督行业内部产品质量，在技术上制定统一规范，组织同业人员进行祭祀活动和统一行业用语与习惯等等[21]。行会形式使散在的家庭作坊有了一个社会团体。以便于行业的发展和技术交流。行会的产生，没有从根本上摆脱家庭作坊的模式，相反，它在商业交流中所起的作用是促进了以家庭为中心的作坊形式的发展，也促进了造物技术

---

⑲ 胡应麟.少室山房笔丛·甲部·经籍会通.转引李致忠.古代版印通论.北京：紫禁城出版社，2000：262

⑳ (奥地利)赖因哈德·西德尔.家庭的社会演变.王志乐译.北京：商务印书馆，1996：84

㉑ 刘国良.中国古代工业史：古代卷.南京：江苏科学技术出版社，1990：333

的交流和承传。“在明清之际，由于行帮的有组织的传播，一些工艺技术不仅在农村扎根而且也在都市落户，工艺门类日趋增多，技艺水平也普遍得到提高。”[22]家庭作坊直到工业化时代早期仍然发挥着重要的作用，只有在大工业形成之后才被取代。但是，这种造物方式，在当时的发展阶段上却是必要的，合理的。

进入21世纪，高科技与信息化为托夫勒的“产销合一”思想的实现提供了有利的条件，手工艺造物已经步入现代人家庭，人们在家自制服装与厨房用具，设计称意的家具，安排舒适的环境。家庭手工业在遭受一百多年的否定之后，又受到重视，尽管它与过去造物在本质意义上是不同的，但它对未来设计和造物方式的影响却是深远的，需要我们充分关注。

三 工艺匠人的历史命运

在造物历史上，工艺匠人从未被凸显过，其中的历史渊源值得注意。有不少学者作过推考，认为“百工”渊源于早期部落内部分工，专业化生产程度高的一些制陶业家族、冶铜业家族、制车业家族或氏族在进入部落联盟时期，极有可能被其他部族所征服而沦落为依附者，他们的产品必须贡献给共主[23]，联系到商人档案记录：“甲戌妹工典其口隹王三祀”(续1·5·1)。工典，即贡典，用贡献典册于神主[24]。这与其他部落必以其农特产品上“贡”，性质颇为相同，但这时的工匠，社会地位仍是独立的，只是受到商王的剥削而已。

周代实行“工商食官”制度，被征服的百工，他们的地位是低下的，《尚书·酒诰》记载周公对被迁徙来的殷商手工业者的严厉态度：“厥或诰曰：‘群饮’。汝勿佚，尽执拘以归于周，予其杀。”也有一些被当作贡品进献到周王朝来的，与其他被征服部落的百工一起被周人安置在“东圉”，在严格控制下进行生产。周人对那些附庸国的工匠，管理上适当要宽松一些。周代“食官”的百工社会地位低人一等，但又不是奴隶，百工与仆驭、牧、臣妾列一起，介于自由者与非自由者之间，这一特殊的身份，正是中国传统社会工艺匠人社会地位的真实反映[25]。

从氏族手工业中成长起来的大部分民间工匠拥有自己的生产资料，可独立生产经营，为自由人，但他们必须按时以生产物纳税，法律强制其必得世袭为业，《齐语》所谓“工之子恒为工”。并不能自由迁徙，子女不得入学[26]。官府则可根据需要随时调遣，强迁别地或征调服役。工匠一入官府终不能复出，唐时工艺匠人增多，法律规定“一入工匠后，不得别入诸色”。明代规定，匠户子孙相继，不得改籍，不可做官，明初轮班匠达20多万人，迁入京城住坐工匠也达2.7万余户[27]，据《明清苏州工商业碑刻集》，清代康熙五十九年，政府对苏州内外近万户踹匠，每12家编为一甲，设甲长每月轮值，另从包头中择一人设立坊总，每一作坊设坊长。“坊总”颁给团牌，管押各甲，踹匠五人连环互保，共开九条条约，违者负有连坐之责“一体治罪”。可见对民间工匠管制之严，比起一般农民，工匠人身自由更少，虽为自由人但无“自由”

㉒ 潘鲁生.民艺学论纲.北京：北京工艺美术出版社，1998

㉓ 童书业.中国手工业商业发展史.济南：齐鲁书社，1981

㉔ 马如森.殷墟甲骨文引论.大连：东北师范大学出版社，1993：395

㉕ 王家范.中国历史通论.上海：华东师范大学出版社，2000：211

㉖《魏书·世祖纪》载太平真君五年诏书。

㉗ 刘国良.中国古代工业史：古代卷.南京：江苏科学技术出版社，1990：98

可言。

自西周时期起就有一套对工匠制物的严厉规定,《礼记·月令》中记"物勒工名,以考其诚。功有不当,必行其罪,以究其情"。在西安三桥镇出土的铜器铭文上,我们可以看到汉代上林苑宫馆所用铜鉴、铜鼎是有以下工匠所造:阳朔元年九月工匠杨政造十件,阳朔四年五月工匠李骏、周博各造二百四十件,鸿嘉二年六月工匠杨放、周霸各造三百件,鸿嘉三年四月工匠黄通、周博又各造八十四件,甘露三年工匠王意造一百十六件,鸿嘉二年六月工匠左恽造二百件。他们对所造之物的质量负有责任,凡不达要求者将受严厉制裁。《晋书》卷一百三十《赫连勃勃载记》说:凤翔六年"又造五兵之器,精锐尤甚,既成,呈之,工匠必有死者。射甲不入,即斩弓人;如其入也,便斩铠匠。……凡杀工匠数千,以是器物莫不精丽"。由于"公使匠久",非人道的"牢狱作坊"必然会引发工匠的怠工乃至暴动。工艺匠人的身份在历史上有过三次重要的变化。

第一次是在春秋战国时期,"工商食官"制度在商品经济的冲击下被打破,"百工"也起来冲破官府的约束,尽力改变自己的身份,成为自由工匠。东周末年有著名的王子朝事件,周景王二十五年,景王去世,"王子朝因旧官百工之丧职秩者与灵景之族以作乱"[28]。卫国也有过两次工匠暴动,他们包围宫门迫使卫侯和太子仓皇出逃。闹事、暴动越来越多,最终促使食官制的衰落,使大部分工艺匠人重又回到民间,成为独立的身份自由的小手工业者,他们只需交纳一定的赋税,并在一段时间内为官府服务。官工的解放,使他们获得了更多的造物自由和更多的经济利益,因此创造的积极性提高了,这对当时的造物艺术发展起了很大的促进作用。

第二次是在隋唐时期,工匠被征调入官工业中服徭役,称为"蕃匠",如武后垂拱初的尚方监"有短蕃匠五千二十九人",这些蕃匠的上蕃期从魏晋时的半年缩短为二十多天,除一些技艺高超的工匠需供内庭,一般在活不多的情况下,也可"纳资代役"。短蕃匠可频繁更换,但供奉内庭的"长上匠"则需注入户籍,终年服役,领取由"代役资"发放的"帮贴钱",工资及其他待遇较短蕃匠要高一些。这一时期出现有一种新的形式——和雇,由政府出资雇用,称作"明资匠"、"巧儿匠"、"和雇匠"。明资匠与一般短期和雇工匠不同,在方式上与长上匠相近,但性质不同,长上匠为服役性质,明资匠系和雇性质。唐代徭役工匠与和雇工匠都是以强制性的出资雇役方式,而非工匠自愿,《唐六典·尚书工部》有:"技能工巧者,不得隐巧补拙,避重就轻。"出资雇役较之无偿劳役是一种进步,但仍未脱离劳役的性质。

第三次在宋明时期,北宋以雇募制为主,工匠工资已有不同的级别。但被"募"工匠因具有"官身"而不得自由,而被"雇"工匠称为"当行"或"纠差",仍是一种强制性的轮派形式。在元代和明代甚至有过倒退的形式,如元代的匠籍制度具有奴役性质。明代的轮班匠被征调期增加到三个月,又是无偿服役。重大的变化是在明代成化年间,这时以资代役的制度已成气候,如成化二十一年规定:轮班工匠出银价者,每月每人南匠出银九钱,北匠出银六钱可免赴京[29]。工艺匠人终于可以从一直延续了几千年的劳役制度中用"赎买"的形式解脱自己,重新恢复了独立的自由性质,成为小生产者,这对于提高其造物积极性和创造性不能不说是一个促进。

历史上工艺匠人始终处于被奴役、被强制的地位,这也与封建制度有关,统治者重本抑末的国策,

㉘ 左丘明:《左传·昭公二十二年》。

㉙ 《明会典》卷一八九。

决定了只有农业才是国家发展之本，而其余一切，包括手工业都是末，是有损于本的，手工业的被歧视造成了设计史上作者群读解的断裂。

在设计史的具体进程中，工艺匠人的作用是巨大的，不仅对于某一品类的发展，而且对于变革风格、技术发展都至关重要，个人的作用有时会钤印进了设计史的进程。比如，元代黄道婆，她从海南崖州传来纺棉工具和技术，在松江推广轧花机、弹花机、脚踏纺车和织布机，同时，陶宗仪《辍耕录》还说她所织"被、褥、带、帨、其上折枝、团凤、棋局、字样粲然若写"。她把从黎族那里学来的织花设计技法错纱、配色、综线、絮花等也传授给当地乡亲。极大地促进了松江一带棉织业与棉织物设计的发展，使元末松江成为全国最大的棉纺织中心，谚语所谓"买不尽的松江布"，松江布因此而有"衣被天下"的美称。但她在织物设计上的成就为她巨大的科技成就所掩盖。黄道婆的声名传于后全仗着高效率的棉纺工具的改进和推广，并使松江甚至江南地区的棉纺织业取得了令人瞩目的成就，促使社会经济发生重大变化，而经后代认同，以后则无法动摇其地位。

同一时代的王祯，一般也都注意他编撰的三十七卷《农书》，而他本人发明的木刻活字和"转轮排字架"则易被人遗忘。从胶泥而转入木刻活字，可用墨来印刷，这是一大进步，"转轮排字架"减轻了工作量，提高了检字效率。就中国印刷设计的历史而言，我们顺便从元时的王祯上下推展，可有一个印刷设计家的集群呈现出来，往上推，毕昇在宋仁宗庆历年间(1041—1048年)创造了活字印刷术，王永从在湖州刊刻佛藏5400卷(1132年)，集结了蒋辉、李十娘等一批著名刻工。两宋私家刻书以"赵(淇)、韩(醇)、陈(起)、岳(珂)、廖(莹中)、余(氏)、汪(纲)"七家最有名。往下推，刻工黄鳞用五色套印刻《程氏墨苑》(1605年)，胡正言用"饾版"刻《十竹斋画谱》(1627年)，吴发祥用"饾版拱花"印制《萝轩变古笺谱》(1626年)。明清时期的书坊，私宅刻书遍及各地，类似毛晋汲古阁、浦氏五乐堂、顾氏奇字斋、柴紫白石屋等难以计数。字号中，有些为出版家，有些就是刻工本人，而每一书坊均聚集了一批刻工匠人。中国印刷设计史的框架由此而成形。

其他的造物工匠要像印刷设计的刻工一样在历史上垂名就较为困难了，当然，汉代画像石工匠卫改，却始料未及地在中国设计艺术史上钤上了自己的印记。卫改之名是从武氏家族墓地记述建造墓地祠堂的碑文中发现的，碑文记："孝子仲章、孝章、季立、孝孙子侨、慕修子道，竭家所有，选择名石……良匠卫改，雕文刻画，罗列成行，摅骋技巧，委蛇有章，垂示后嗣，万世不亡。"[30]在其他墓地祠堂的画像石题记上还发现了雇请的"名工"、"良匠"："……使师操义，山阳瑕丘荣保，画师高平代盛，邵强生等十余人。价钱二五千"[31]，"……募使名工，高平王叔、王坚、江胡、栾石、连车，采石县西南小山阳山。琢砺磨治，规矩施张……"[32]在这些工匠中除操义、卫改不明籍贯，其余均为高平和山阳人，而以高平人为主，可知高平这里集聚着一个地域性的名闻一方的画像石工匠集群。其中必有着亲戚、乡邻、师徒、前后辈等血缘和宗族乡邦的多种关系，这极有利于施工作业和内部合作，也能在风格上产生统一和承传关系。

历史上被遮蔽掉的工艺匠人，能否就现存的文献资料所提供的范围尽可能使其复现，因为在当时，这些工匠是获得了一定的社会影响的，如上述印刷设计家集群和画像石设计工匠集群，足以说明那些

㉚ 东汉桓帝时期立"从事武梁碑"，参见信立祥.汉代画像石综合研究.北京：文物出版社，2000：22

㉛ 山东东阿芗他君祠堂石柱题记，参见信立祥.汉代画像石综合研究.北京：文物出版社，2000：22

㉜ 山东嘉祥宋山魏晋墓中出土东汉"永寿三年"许安国祠堂盖顶石题记。参见信立祥.汉代画像石综合研究.北京：文物出版社，2000：22

时代的某种造物风格和艺术追求，对于一个时段的造物状况及过程的复原也有一定的意义。但是，谁都无法做到这一点，因为，资料阙失过甚，即使是同时代的人，也难以达到，这不仅是当时无法掌握这样的大量的信息，而且，大部分工匠未获真正“自由”，根本不可能有列名垂世的思想。虽然在一些方志和文人记述中也有少量的记载，如清桐西漫士在《听雨闲谈》中谈到明后期苏州的能工巧匠有：陆子刚之治玉、鲍天成之治犀、周柱之治嵌镶、赵良壁之治梳、朱碧山之治金银、马勤和荷叶李之治扇、张寄修之治琴、范昆白之治弦子，“俱可上下百年保无敌手，至其厚薄、深浅、浓淡、疏密适与后世赏鉴家之心力目力。针芥相投，是又岂工匠能办乎。盖技也而进乎神矣”[33]。但是，在没有相应的实物资料的对照下，也难有真正的认识和读解。

在传统社会，工艺匠人的存在，与一般平民相比始终被看低一格，中国工艺匠人的命运之不济，是历史的事实。设计史的描述，如果远离了当时造物的主体工匠，则容易使历史变得过于单调。但若是资料散佚太甚，或者在当时就根本没有什么记录，那么大部分工艺匠人往日的光辉只能埋入记忆的地层中，渐次消减以至沦没。

经济、组织、个人是相互包容一体的，由此组成造物运行的动力结构，在社会历史的变迁过程中交织出造物史行进的路程。只要以一种多因素的整体的眼光去看待造物史的运动，就不能不对这一结构所体现出的重要作用有充分的估量。我们必须综合把握经济、组织、个人这三者构成的造物史运动的动力结构，才有可能对造物史运行有完整的认识。

原刊《美学与艺术学研究》第4集2005年

㉝ 引自洪焕椿，罗仑主编.长江三角洲地区社会经济史研究.南京：南京大学出版社，1989：270

由红到绿的英国现代手工艺运动

袁熙旸

英国是现代手工艺运动的故乡。18世纪60年代首先爆发于英国的工业革命不仅完全改写了人类历史的进程,而且彻底改变了手工艺的发展道路。在机械大生产的冲击下,手工艺如何生存与发展,该问题逐渐成为社会有识之士关注的焦点。正是在这一背景下,英国"艺术与手工艺运动"应运而生。诞生于19世纪80年代的这场运动,不仅是手工艺由传统向现代转型的开始,而且也被视为世界现代设计运动的肇端。一个多世纪以来,形形色色的手工艺运动在世界各地此起彼伏。虽然其理论与风格各不相同,但在某种程度上,它们都是对"艺术与手工艺运动"的继承与发展。综观20世纪世界手工艺的发展格局,英国虽然不再具有一枝独秀的领导地位,但其每一次创新、每一场变革依然对世界手工艺的发展产生举足轻重的影响。英国是现代陶艺运动的摇篮,是首饰、玻璃、家具领域"工作室手工艺运动"的重要阵地,更是20世纪七八十年代"手工艺复兴运动"的策源地之一;此外,在手工艺教育、管理以及理论研究领域,英国也处于世界领先水平。

与世界其他国家一样,100多年来,英国手工艺的发展也不是一帆风顺的,期间同样经历过各种困惑与坎坷,特别是在现代主义设计思潮的冲击下,还一度陷入危险的困境。回顾这一跌宕起伏的发展历程,我们可以说,英国手工艺运动的顽强生命力,就在于它对社会现实问题的关注以及对人文理想的执著。对于英国的工艺家、工艺理论家而言,手工艺从来就不仅仅是一种生产形态或者艺术形式,而是一种生活方式与文化载体,是一种人的本质创造力的体现;因而,英国手工艺运动也就不仅局限于艺术实践的狭小范畴,而是深入到社会改革、文化教育的宏大领域。当然,不同的历史时期有着不同的社会问题,手工艺运动的社会使命也随时代的发展而不断调整。回顾近一个多世纪英国手工艺运动的历史,最重要的变化在于其社会理想的演变。从早期鲜明的社会主义色彩,到今天与日俱增的绿色环保主张,英国手工艺运动宗旨的改弦更张似乎是显而易见的;然而,深入研究这一变化的过程与背景,便不难发现,就社会与人的健康发展这一终极目标而言,今日的手工艺家与100年前的先驱者们并无质的分歧,无论是社会主义革命,还是绿色生态革命,其使命都在于创造更美好的人居环境、更理想的生活方式,在于寻找威廉·莫里斯所梦想的"真实天堂"。

从“艺术与手工艺”的先驱,到今日的“设计师-造物人”,这场“由红到绿”的变革大约经历了三个时期。

一、绿色手工艺思想的萌芽

众所周知,英国“艺术与手工艺运动”具有鲜明的社会主义色彩,但这种社会主义并未能达到马克思主义的理论高度与科学体系,而更多停留在空想社会主义的阶段。该运动关于政治、经济、社会以及文化艺术问题的理论是相当庞杂的,其中既有主张阶级斗争的革命派,也有鼓吹议会斗争的机会派,有提倡中世纪行会制度的改良派,也有源自基督教精神的人性派,环境保护、回归自然也是颇具代表性的一类。

从某种角度看,“艺术与手工艺运动” 可以说是19世纪下半叶英国形形色色的社会主义思潮的产物。空想社会主义在英国有着悠久的历史,从托马斯·摩尔到罗伯特·欧文,乌托邦的信奉者始终不乏其人,“艺术与手工艺运动”的理论奠基人约翰·拉斯金(John Ruskin)也是其中一员。在写于1853年的《威尼斯之石》中,拉斯金首次提出了“艺术是人类在劳动中快乐的表现”这一思想,他说:“不要指望让人们工作得如工具般精确,样样都做得准确而完美。如果强迫他们具有这样的精确度,让他们的手指像齿轮一样测量角度,让他们的手臂像圆规一样绘制曲线,你必将使他们丧失人性……我们希望有的人劳于心,有的人劳于力,我们称前者为绅士,后者为技工;然而,劳力者同样应该勤于思考,劳心者勤于劳动,并且两者都应被视作绅士……理想的状态是,我们每个人都能摈弃对体力劳动的轻视,成为某一领域的优秀手艺人……不是人们甘于病态,而是因为除了赚钱以养家糊口的所谓乐趣外,他们感受不到丝毫的工作的快乐。”[①]对劳动与人性的关注,使得拉斯金趋近于社会主义。在《坚持到底》(1862年)和《致大不列颠工人与劳动者的信》(1871年)等后期著作中,他猛烈抨击现行的经济制度与生产体系,并在此基础上提出了创设新型行会组织的设想。1871年他组建了“圣乔治行会”,尝试在远离城市的乡村建立乌托邦式的“公社”,实施包括养老、保育、义务教育在内的一系列福利制度。虽然这一尝试最终以失败告终,然而却对其年轻的追随者产生了巨大的影响,从而使得行会理想成为“艺术与手工艺运动”的一大特征。

如果说拉斯金是“艺术与手工艺运动”的理论先驱的话,真正使其发展为一场波澜壮阔的实践运动的却是威廉·莫里斯(William Morris)。早年的莫里斯是拉斯金的忠实门徒,他将拉斯金的教诲归纳为这样的原则:“我不赞成只属于少数人的艺术,同样也不赞成只属于少数人的教育,或者少数人的自由”,真正的艺术应该是“由人民所创造、为人民服务的,对于创造者与欣赏者来说都是一种快乐”[②]。从这一立场出发,他开始积极投身激进的社会主义运动。1879年,他加入了工人组织“全国自由同盟”,被选为其司库;1882年,他开始系统研究马克思《资本论》等社会主义理论著作,并正式宣布自己成为社会主义者;1883年,他加入了英国唯一的马克思主义团体“社会民主联盟”,并担任其主要领导职务;不久,在走议会斗争路线还是坚持暴力革命立场这一问题上,联盟内部出现了分裂,最终,坚决反对议会斗争的莫

---

① 转引自 Lionel Lambourne. Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Cotswolds to Chicago. London: Astragal Books, 1980:13

② 转引自 Gillian Naylor. The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals and Influence on Design Theory. London: Studio Vista, 1971:108

里斯,在恩格斯的支持下自组“社会主义者同盟”;1890年,由于与无政府主义者在政治观点上的差异,他再度出走,创建了“汉默史密斯社会主义者协会”,并坚持斗争直至1896年去世。在19世纪末的英国社会主义运动中,莫里斯可以说是公认的领袖之一,甚至其社会影响一度可与马克思、恩格斯相提并论。

莫里斯并非“艺术与手工艺运动”中唯一的社会主义者,事实上,绝大多数该运动的领导者都具有相似的政治立场。作为“艺术工人行会”与“艺术与手工艺展览协会”这两个最重要的手工艺组织的首任主席,著名插图画家沃尔特·克兰(Walter Crane)也于1884年加入社会主义者同盟,从而成为莫里斯在政治上的亲密战友。该运动中另两个著名组织“世纪行会”、“手工艺行会与学校”的创建者马克默多(A. H. Mackmurdo)与阿什比(C .R. Ashbee),虽然并未加入具体的政治团体,却也是社会主义学说的公开支持者。至于他们的具体主张,可以从沃尔特·克兰为1895年“五一劳动节”设计的花环装饰中得到生动的说明(图1)。花环的缎带上写着诸如此类的标语:“缩短工时,延长生命”、“禁止雇佣童工”、“希望源自工作,欢乐寓于闲暇”、“要合作,要切磋,不要竞争”、“没有温饱,便没有自由”、“财富共享,共同富裕”、“耕地是脊梁,而不是工厂”、“一切土地归大众”……

从上述标语中可以看出,“艺术与手工艺运动”并不局限于手工艺的保护与复兴或者艺术与技艺相结合等狭隘领域,而是冀望通过手工艺与艺术的联姻,促进生活之美化、社会之改革、人性之觉醒,因此保护自然、美化环境也必然成为题中之义。

工业革命带来了严重的环境问题,狄更斯在《艰难时世》中,为我们描绘了工业化的可怕景象:“这是一个由红砖砌成的小镇,假如烟尘与灰垢还没有掩盖其颜色的话;事实上,这是一个由不协调的红黑二色组成的城镇,就像脸上涂着颜色的野蛮人。这是一个机器与高高的烟囱无处不在的小镇,浓烟如同首尾相接的长蛇,无休无止、盘旋不去。镇上有一条黑黑的运河,还有一条被染料染成紫色的小溪,散发出刺鼻的异味。还有一大群房子,从早到晚,窗户被震得喀喀作响。在其附近,蒸汽机的活塞一上一下做着单调的起伏,仿佛忧伤以至失去理智的大象的头。”③

图1 五一劳动节的花环,沃尔特·克兰设计,1895年

正是这种惨相让莫里斯痛心疾首。作为维多利亚时代最杰出的诗人、设计师与政治活动家之一,莫里斯环保思想的形成,主要受到了三方面的影响:卢梭、华兹华斯、雪莱等浪漫主义诗人的“回归自然”学说,马克斯、恩格斯以及克鲁泡特金关于人与自然关系的哲学理论,还有就是拉斯金关于自然与人性的艺术思想。拉斯金说:“有三种物质对生命而言不仅是有益的,而且是必需的,离开它们人类无法生存,这就是纯净的空气、水以及大地。”④莫

③ 转引自 Paul Greenhalgh. Quotations and Sources on Design and the Decorative Arts.[s.l.]: Manchester University Press, 1993:42

④ 引自 John Ruskin, “The White Thorn Blossom”, Fors Clavigera: Letters to the Workers and Labourers of Great Britain, 5 vols, New York:Greenwood Press, 1968。

里斯进一步发展了拉斯金的思想，概括而言，其环保思想主要表现在以下几点：自然是美的根源，人类无权去破坏她；现代工业的发展是以牺牲自然环境为代价的，因而应该受到谴责；大自然不是私有财产，大地之美属于全人类。她不仅属于富有者，也属于无产者；不仅属于发达国家，也属于贫困地区；不仅属于今天的人们，也属于尚未出生的儿童。为了人类与地球的可持续性，每个人必须行动起来拯救自然。他说："假如没有人类的蓄意破坏，地球上可栖息的每一平方英里，都有其自身的美。因此，我可以断言，每个人都有权利去分享这种自然之美。每一个诚实、勤劳的家庭，都应该拥有体面的住宅、理想的环境。这就是我以艺术之名义向你们发出的呼吁……要想获得艺术，就必须进行必要的补偿、付出适当的代价。我们必须将这片土地从冷酷无情的工厂后院改造为花园……如果我们下定决心作出一些牺牲，那么，甚至今天，我们为发明可重创、杀死敌人的器具，而花费的金钱与科学知识，在未来，都有可能变为用以促进美好生活的储备金。"⑤

图 2 《乌有乡消息》的扉页，威廉·莫里斯设计，凯尔姆斯各特出版社，1893 年

他幻想着有那么一天，"直到我们的头顶现出澄澈的蓝天，脚下长出茵茵的绿草；直到我们的工人不再受困于冬之苦恼、夏之倦怠，而是同样可以享受美妙的四季的戏剧；直到我们的博物馆与艺术学校不再是有钱人的消遣……直到大地之美被重新交还给大众。"⑥他的这一梦想，在乌托邦小说《乌有乡消息》中，得到了淋漓尽致的展现（图 2）。小说中的莫里斯一觉醒来，发现自己已来到 2002 年的伦敦，发生在 1952—1955 年的工人革命，已经将罪恶的旧世界改造成了人间的天堂。当革命到来之际，人们如同出笼的囚鸟，纷纷逃离城市的桎梏，回归乡村的怀抱。繁华的城市被废弃，沉睡的乡村终于苏醒。工业革命的策源地曼彻斯特在地球上彻底消失了，伦敦也已被森林、草场与花园所覆盖，作为旧制度的象征，威斯敏斯特议会大厦则被用作为粪肥堆放地。

莫里斯并非纯粹的幻想家，在实践中他也进行了诸多的尝试。1877 年，他发起成立了"保护古建筑协会"，并担任其首任秘书长。为了避免能源的浪费与对环境的污染，除人力、畜力、水力、风力驱动的机器与器械外，莫里斯拒绝采用任何其他的新发明。莫里斯公司的壁纸、墙布的生产，基本上采用天然植物染料与手工台版印花技术；莫里斯晚年成立的凯尔姆斯各特出版社，也坚持同样的原则，其采用的纸张、油墨均系天然材料、手工制造。

二、绿色手工艺运动的兴起

虽然，绿色手工艺的思想可追溯至 19 世纪末的"艺术与手工艺运动"，但由于主、客观条件的限制，这种萌芽并没有获得进一步的发展。作为一场手工艺运动，却要承载如此之多、如此之重的社会责任，

---

⑤ 引自'Art and the Beauty of the Earth'，*The Collected Works of William Morris*，第 22 卷，170-173 页。

⑥ 引自'The Prospects of Architecture'，*The Collected Works of William Morris*，第 22 卷，第 138 页。

这显然是不够现实的。晚年的莫里斯越来越意识到这一点。在一次社会主义者的聚会上，莫里斯发出了这样的疑问："如果革命明天就将来临，那么后天，身为社会主义者，我们还能干什么？"在沉思良久之后，他的回答是："我们通通将被吊死，因为我们给予了民众太多的、无法实现的许诺。"⑦历史的发展从某种程度上证实了莫里斯的忧虑。一次大战之后，由于路线方针上的缺陷，社会主义运动在英国逐渐走向了衰落，与此同时，鼎盛一时的"艺术与手工艺运动"也逐渐陷入偃旗息鼓的窘境。随着现代主义设计浪潮在欧洲大陆的兴起，"艺术与手工艺运动"的理论遭到越来越多的质疑，手工艺开始遭到大众的冷落。而真正扭转这种局面的，则是20世纪70年代开始的"手工艺复兴运动"。

20世纪60年代，是西方社会由现代化、工业化向后现代、后工业化转型的开始，此起彼伏的反战、民权与青年运动极大地冲击了工业社会的各项体制与价值观念，正是这种变革催生了英国的"手工艺复兴运动"。首先，离经叛道的年青一代，将手工艺看做反抗工业文明、反抗父辈权威、反抗社会公认价值观的一种工具，手工艺人的生活方式作为一种另类的选择，得到越来越多年轻人的青睐。其次，英国制造业的一蹶不振，也使得政府开始重视传统手工艺，将其看做解决失业问题、振兴地方经济的一种补充手段。1972年"英国手工艺委员会"的应运而生，标志着100多年来自生自灭的手工艺运动，终于被纳入政府有效管理的渠道。此外，随着大众文化、流行文化的兴起，传统精英文化遭到公开挑战，现代主义设计理念也成为批判的对象，手工艺与现代设计、现代艺术的界限不再泾渭分明。最后，作为民间艺术、民族传统艺术的重要组成部分，手工艺开始进入艺术史家的研究视野，手工艺史研究与手工艺评论获得长足发展，"手工艺委员会"的机关刊物《工艺》的创刊，以及爱德华·卢西-史密斯所著《手工艺的故事》的出版，堪称重要标志。

进入20世纪70年代后，环境问题取代反战、民权等主题，成为大众关注的焦点。凡斯·帕卡特的《废物制造者》、瑞切尔·卡森的《寂静的春天》等畅销一时的科普读物，将环境问题严峻地展现在人们面前。20世纪70年代初，世界规模的能源危机使得人们更加警醒，各种倾左翼的绿色组织与政党在西方纷纷涌现，绿色生态运动成为大势所趋。在英国，"地球之友"和"绿色和平"这两个组织均于1969年宣告成立。1973年，"生态主义党"也应运而生，该党于1986年更名为绿党，开始在英国政坛占有一席之地。在设计领域，美国设计师与理论家维克多·帕潘纳克所著的《为了真实世界的设计》，在英国激起了强烈反响。在这样的背景下，英国"手工艺复兴运动"开始与"绿色运动"合流。

英国20世纪七八十年代"手工艺复兴运动"的主力以及绿色手工艺的最早探索者，是约翰·麦克皮斯(John Makepeace)领导的"新木工艺运动"。1976年，麦克皮斯在多塞特郡创建了闻名世界的"木工艺家学校"(后改名为"帕纳姆学院")，该学校堪称"新木工艺运动"的中心，其历任教师与毕业生成为该运动的中坚力量。麦克皮斯是一个惜"木"如金的工艺家，他特别强调手工艺因材施艺、因势利导的优势，竭力展现每一块材料在质地、肌理、色泽等方面的独特之美。他认为，虽然同样是利用自然材料，但是工业化大生产与手工艺对待材料的态度迥然不同。前者重批量化、标准化，因而凡是达不到设计标准的材料，均是弃之毫不可惜的废物；而对于合乎要求的材料，则一律进行标准化加工，完全不考虑其各自的差异性。与此相反，手工艺人对待材料的态度则更灵活、更具人性特点，更重视发掘原材料千差万别的特性与潜质。因此，在大工业和手工艺间，可以形成具有互补性的分工。他以木材为例，将材料比喻成一座

---

⑦ 转引自 Gillian Naylor. The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals and Influence on Design Theory.133

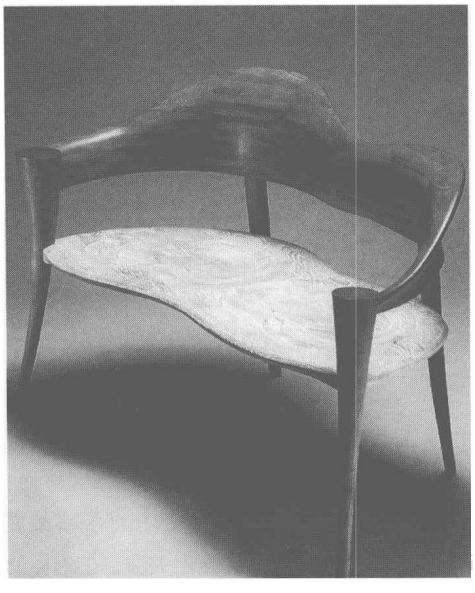


图 3 “拥抱”椅，约翰·麦克皮斯，1987 年

金字塔，中间部分是符合工业要求的普通材料，塔尖是稀有的珍贵材料，塔基则是随处可见的劣质材料，而手工艺的用武之地，就在于为珍贵材料锦上添花，或者将废弃材料变废为宝。1987 年，一场风暴袭击了英国东南部，大量树木被连根拔起，位于伦敦的皇家植物园“邱园”也未能幸免。麦克皮斯联络一批木工艺家，将毁于风灾的树木加工成一批家具精品，图 3 所示的双人椅，就是这种物尽其用哲学的精彩阐释。

正是基于这一思想，1983 年，麦克皮斯开始了一项大胆的林地生态与绿色工艺实验项目。他买下学校附近 330 英亩的林地——胡克公园，该林地中生长的多为细口径的速生杂木，而这种口径不足 25 厘米的树木，通常被认为不具任何的工业价值。麦克皮斯的初衷就在于证明，即便是这种材料也有其应用前景。同时，他还想借此探索林地的自我更新与可持续发展之路。他邀请德国著名生态建筑大师费雷·奥托为胡克公园设计建筑，所有材料均就地取材，充分发挥细口径木材的柔韧性，通过木材的弯曲与连接，编织成独特的网状结构，从而支撑起拱形建筑空间。在进行生态建筑实验的同时，麦克皮斯还导入了绿色木工艺开发与林地生态经营等两个教育项目，前者的主要任务是通过对当地木材特性与潜质的分析，通过新型结构与加工方法的实验，寻找多种开发的可能性；而后者主要通过系统研究林地的树种构成、林木密度、生长速度等，探索种植与砍伐、保护与开发的平衡点，从而建立自我循环、持续发展的生态系统。

为了上述目的，麦克皮斯与其同事、学生做了大量的实验，也取得了可喜的成果，其中尤以该项目三位指导教师的成绩最为引人注目，他们分别是盖伊·马丁、大卫·柯维尔和吉姆·帕特里治。盖伊·马丁(Guy Martin)主要致力于本地灌木的开发，大胆运用柳条、荆棘以及各种难以成材的杂木，通过错综复杂

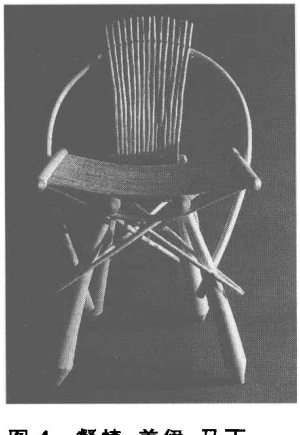


图 4 餐椅，盖伊·马丁 1999 年

图 5 C3 折叠椅，大卫·柯维尔，1983 年

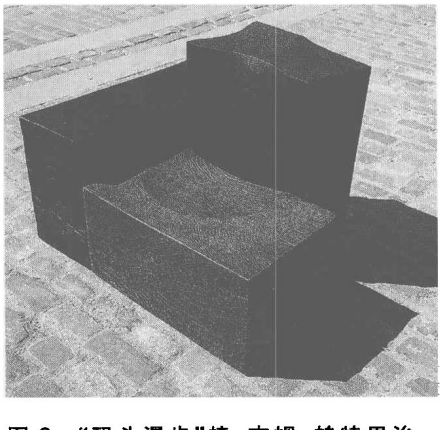


图 6 “码头漫步”椅，吉姆·帕特里治，1999 年

的结构弥补其强度与硬度上的不足，从而最大限度地发掘材料的可塑性（图 4）。大卫·柯维尔(David Colwell)的研究重点在于细口径木材的加工新技术以及市场前景的开发。他与两名学生自组家具公司，采用当地出产的速生白蜡木，运用蒸汽热弯技术，小批量生产结构简单、风格朴素的实用家具(图 5)。吉姆·帕特里治(Jim Partridge)的主要创新之处，在于对场所精神的探索，也就是材料、工艺、造型与风格都必须服从于场所的要求，就地取材，发挥乡土工艺的优势，探索与乡村环境水乳交融的质朴风格，因而其作品更具公共艺术的特征(图 6)。麦克皮斯的胡克公园计划，虽然在 2001 年由于经费困难而被迫终止，但它在世界范围内形成的影响却是相当巨大的，被公认为当代生态设计领域最富创造性的实验之一。

三、绿色手工艺运动的发展

毋庸讳言，20 世纪七八十年代“手工艺复兴运动”对绿色手工艺的探索尚处在初级阶段，在很大程度上，还只是一些具有远见卓识的工艺家的个人创举，其影响也主要局限于家具与木工艺领域。然而，这种情况从 20 世纪 90 年代初以来得到了很大的改观。1986 年俄国切尔诺贝利核电站的核泄漏事故震惊了全世界，放射性尘埃甚至飘到了英伦三岛，由此激起了英国民众对环境问题的强烈关注。在这样的社会背景下，绿色手工艺运动也进入了一个新的发展阶段，其影响力开始从家具领域向其他手工艺门类扩展，并逐步从一种民间自发的潮流发展为官方支持的一项运动。1996 年，总部位于伯明翰的半官方机构“手工艺空间”展览公司，与伦敦的英国手工艺委员会联合组织了名为“循环利用——新世纪造型”的大型巡回展览，“为了子孙后代的节俭主义”是该展览的另一副标题。这是英国历史上第一个以绿色手工艺为主题的大型展览，由于其角度的新奇、主题的现实意义，加上手工艺家们天马行空的设计创意与巧夺天工的娴熟技艺，展览获得了空前的成功，观众达 13 万人之巨，创造了同类展览的新纪录。1999 年，两家组织再次合作，推出了名为“再利用——英国当代工艺与设计中的循环利用”的新展览，展览还得到了专门负责对外文化宣传事务的英国文化协会的支持，从而得以将巡回地扩展到澳洲、北美以及欧洲大陆。这两次展览的成功举办，为锐意进取的年轻工艺家提供了阐述其工艺思想的舞台，同时，对近 10 年绿色手工艺运动的孕育、发展作了一个全面回顾与总结，此外，还加深了英国民众对环境问题的认识，为绿色手工艺运动的进一步发展创造了良好的舆论环境。

从以上展览的名称中，还可以看出绿色手工艺运动重心的调整。20 世纪 80 年代“手工艺复兴运动”中，比较强调的是对自然材料的合理利用、合理开发，并进而试图构建生态设计的宏观系统；而 20 世纪 90 年代以来，更多突出的是兴废利旧、循环再生，侧重于日常生活问题的解决与改善。这一变化表明，当代手工艺运动更趋具体化、更具务实态度。这种变化可以说是 20 多年探索与实践的结果，其意义首先体现在，对手工艺在当代绿色设计中所处的位置有了更清晰、更实际、更理性的认识。绿色设计问题是一个宏大的系统工程，而手工艺则是其中具补充性的一种手段，其优势在于填补工业设计所无法涉及的某些材料问题、工艺问题以及现实需求；同时，由于其单件制作、设计与制造一体化等优势，手工艺在探索、实验某些新创意、新工艺方面，较工业设计更为灵活、易行。其次，上述转变的意义还在于，手工艺家对造成环境问题的根源有了更深刻的认识。人们越来越意识到，环境问题愈演愈烈，归根结底是某些不良的生活方式与价值观念造成的，其中之一就是商业社会“用完即弃”的生活态度。不改变这一点，环境问题无法得到根治。因此，越来越多的手工艺人将自己的使命定位在潜移默化的大众教育的层面，通

过循环再生的手工艺实践，致力于良好生活方式的推广。

当然，循环利用之所以成为当代绿色手工艺运动的中心议题，还是受现代艺术观念影响的结果，其中最重要的影响来自“达达主义”与“波普艺术”。“达达派”大师杜尚开创的“现成艺术”理论，在劳申伯格、沃霍尔等“波普”艺术家手中得到了进一步发展。在英国，以托尼·克雷格、大卫·马奇为代表的“新英国雕塑派”，从很早起就开始尝试运用塑料瓶、橡胶轮胎、旧洗衣机等作为雕塑创作的媒介，通过赋予其崭新的含义，将人们不屑一顾的垃圾化为意蕴独具的艺术创造。这种点石成金、化生活之平凡为艺术之神奇的做法，无疑给予现代手工艺人以极大的启发。

综观以循环利用为特征的当代手工艺运动，主要存在两种类型，一种可称为“再生派”，既通过对收集来的废弃物进行再生加工，以创造具有新用途、新形式的物品。家具设计师珍妮·阿特菲尔德(Jane Atfield)无疑是这一类型的代表。早在英国皇家美术学院家具设计专业攻读硕士研究生之际，她就将废弃物的再生利用作为了自己的研究课题。1992 年的毕业设计中，她发明了用回收塑料制作家具的新方法，此后，她组建了名为“废物制造”的公司，自行设计、制造此类家具，她的作品被众多媒体视为绿色设计的经典性标志(图 7)。与她同属一类的还有年轻设计师杰瑞米·邓特(Jeremy Dent)，只是在邓特手中，废弃塑料被换成了回收来的易拉罐(图 8)。主张循环利用的第二类手工艺家，可以称作“移花接木派”，其特点是捡取生活中司空见惯的废弃物，通过现成物品的嫁接，实现功能的转换、意义的更新。这一派最负盛名的是米歇尔·马里奥特(Michael Marriott)与托德·邦杰(Tord Boontje)。马里奥特将自己的作品称为“偷来之美”，其常用手法是将信手拈来的包装箱、铁皮罐头、纸盒等，通过简单的加工，变成颇具幽默色彩的实用家具(图 9)。原籍荷兰的年轻设计师邦杰，其风格与马里奥特如出一辙，但不同的是，除家具外，玻璃也是其擅长的媒介。他与友人合组了名为“超越玻璃”的设计工作室，通过对回收来的玻璃瓶进行切割与酸洗，创造出造型各异、品类繁多的新器皿(图 10)。

在英国当代手工艺界，上述几人都颇具争议性。争议的焦点在于，他们的作品是否可以称为手工艺。他们更多将自己称为“设计师-造物人”，而不是传统意义上的手工艺人。他们实际上填补了工业设计与手工艺的边缘地带，带有强烈的实验性与前卫色彩，然而这恰恰揭示出当代手工艺发展的一大趋势，这就是设计、手工艺、纯艺术之间的传统樊篱正在逐渐消失。当然，当代绿色手工艺运动中，也活跃着很多更具传统色彩的手工艺家，例如以草编技艺闻名的女工艺家洛依斯·沃波尔(Lois Walpole)，以及擅长用铁皮罐头创作装饰性雕塑的路西·卡森(Lucy Casson)等(图 11、图 12)。

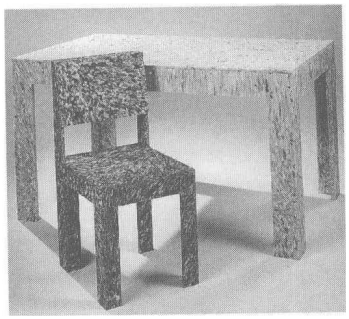


图 7　回收塑料制成的桌椅，珍妮·阿特菲尔德，1996 年

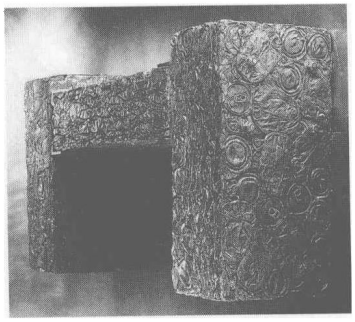


图 8　易拉罐长凳，杰瑞米·邓特，1995 年

图 9　XL1 椅，米歇尔·马里奥特，1991 年

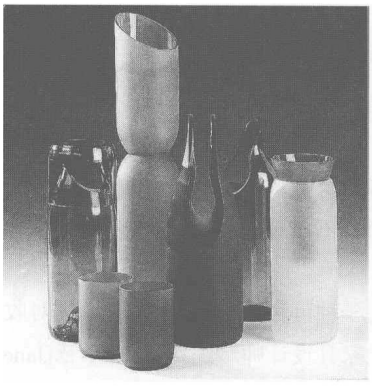


图 10　玻璃器皿，“超越玻璃”设计工作室，1996 年

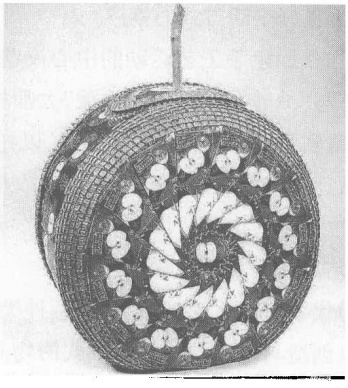


图 11　用废纸盒编成的篮子，洛依斯·沃波尔，1999 年

图 12　女孩与老鼠，路西·卡森，1998 年

绿色手工艺运动从孕育到初步成型，虽然经历了一个多世纪的历程，但就目前而言，仍处在发展阶段，其未来的走向还有待观察。回顾是为了前瞻，从早期绿色手工艺思想的萌蘖，到今日绿色手工艺浪潮的初显端倪，其间的发展脉络应该说还是有迹可循的。总体而言，去除不切实际的幻想、立足真实世界的需求，这是我们可以从中悟出的一条重要经验。虽然，中国的国情与英国存在本质的区别，但他山之石、可以攻玉，英国手工艺运动的“红绿之变”，应该还是可以给我们以很多的借鉴。

参考文献

[1] Peter Faulkner. William Morris Centenary Essays. Exeter: University of Exeter Press, 1999

[2] Tanya Harrod. The Crafts in Britain in the 20th Century, New Haven & London: Yale University Press, 1999

[3] Jeremy Myerson. Makepeace: A Spirit of adventure in Craft & Design. London: Conran Octopus, 1995

[4] Recycling: Forms for the Next century-Austerity for Posterity. Birmingham: Craftspace Touring, 1996

[5] Reclaimed: Recycling in Contemporary British Craft and Design. London: British Council, 1999

[6] Dorothy Mackenzie. Green design: Design for the Environment. London: Laurence King, 1991

原刊《美术观察》2003 年第 12 期

陈之佛创办“尚美图案馆”史料解读

夏燕靖

陈之佛于1923年至1927年在上海福生路德康里2号创办的“尚美图案馆”[①],是他早年从事工艺美术设计实践的一段重要经历。该馆主要通过接洽染织图案设计的定单任务,为当时各大丝绸厂设计大量图案纹样。同时,又利用实际工作来培养设计人员,有力地推动了工艺美术设计人才的培养和设计事业的发展。诚如,20世纪50年代曾跟随陈之佛研习图案的张道一撰文指出:“在当时的中国,办‘图案馆’不仅是一件旷古未有的新事物,体现着一种全新的设计思想,并且标志着现代工业生产中设计与制造的分工。其观念之新,意义之大,是不能低估的。”[②]的确,从陈之佛选择工艺美术之路,并立志以“振兴实业”的亲身实践作为己任来看,他当年毅然投入工艺美术设计这项清苦工作和筹集资金创办“尚美图案馆”的这段经历,可以确证他作为我国现代工艺美术先驱者的历史地位。

一、“尚美图案馆”的存在时间及历史背景

关于陈之佛创办“尚美图案馆”的时间,在诸多文献史料的记载上曾有一些出入。在1986年9月由江苏省教育委员会、江苏省文化厅、南京艺术学院和南京师范大学联合编辑出版的《陈之佛九十周年诞辰纪念集》一书中,有陈修范、李有光撰写的两篇文章。其一,在《艰辛的开拓者——陈之佛先生生平》一文中记述“1923年陈之佛学成归国,在半封建半殖民地的旧中国,民族工业受到压制,他无处施展专长,虽曾创办‘尚美图案馆’,但亦因受厂商盘剥,无法维持而停业”。其二,在《当代工艺美术前辈——陈之佛先生》一文中记载“1924年,他为了发展我国的民族丝绸工业,在上海创办了‘尚美图案馆’,为工厂设计了大量的丝绸图案”。这里,作为亲属的回忆所记述的创办时间出现了两种说法,这为考据具体的时

① 陈之佛创办“尚美图案馆”的起止时间及地址的资料来源:李有光,陈修范.陈之佛研究.南京:江苏美术出版社,1990;“陈之佛生活年表;冰一,贞一.不逝的影像//江苏省教育委员会,江苏省文化厅,南京艺术学院,南京师范大学.陈之佛九十周年诞辰纪念集

② 张道一.尚美之路//陈之佛文集.南京:江苏省美术出版社,1996:2

间引出了话题。在同一文集中,谢海燕撰写的《陈之佛的生平及花鸟画艺术》一文中则写道:"1924年陈之佛回国。在半封建半殖民地的旧中国,民生凋敝,民族资产阶级经营的纺织工业受到外国厂商的压制。曾经兴旺起来的民族工业至此又遭受了打击。他所学的染织工艺图案,无处施展他的专长,感到十分失望和苦恼。然而,'五四'运动以来,西方艺术和新兴的艺术教育以上海为中心,却如雨后春笋萌芽竞发。投身到艺术教育园地,培植工艺美术人才,多做些启蒙工作,正符合社会的需要。因此,他决然接受了上海东方艺术专门学校和上海艺大的聘约,担任图案科主任。私立学校主要靠学费收入,教师待遇菲薄,难以维持一家人的生活,他在课余编书,还办了一个'上海图案馆'(应为'尚美图案馆')为工厂设计丝绸花布图案。"作为时任上海美术专科学校的教务长,又曾与陈之佛共事的同代人回忆,对当年的史实记述应该是具有一定的依据。在1990年由李有光、陈修范所著的《陈之佛研究》一书中记载:"1923年(日本大正十四年),艺成归国,原想报效母校,但因校长易人,计划取消。这时,时值'五四'运动之后,上海对外开放,工业比较发达,工艺人才奇缺,各厂家和出版商都前来以高薪争相延聘,但他为祖国培养工艺美术人才的雄心未泯,婉言谢绝了厂商和出版商的邀请,毅然选择了从事工艺美术教育这一清苦的工作。并筹集资金创办了'尚美图案馆',独自培养设计人才,促使一些艺术院校开设图案系科。"在同一书中的"陈之佛年表"又有这样两则记载:"1923年,癸亥,创办'尚美图案馆',馆址设在上海福生路德康里二号。1924年,甲子,'尚美图案馆'业务日益兴盛,设计的图案纹样深为各厂家喜爱。"在1996年由江苏美术出版社出版的《陈之佛文集》中张道一撰写的代序《尚美之路》提及:"1923年陈之佛先生学成回国,很想在我国工业生产上发挥他的才智,以提高工业品的艺术品质,便在上海创办了一所'尚美图案馆',专门为生产厂家和出版单位作产品、书籍等设计。"从上述摘录的几则文献资料中可以看出,关于陈之佛创办"尚美图案馆"的时间确有存疑,主要是在1923年和1924年的时间确定上。为此,笔者曾专程前往上海市图书馆和上海市档案馆,试图查阅当年工商登记的相关资料,但均告阙如。只是在上海图书馆查阅到20世纪30年代出版的《江苏六十一县志》和《上海之小工业》③两部书,在书中记述了有关当时上海地区工商业发展的情况介绍,这一点可以作为了解历史背景的资料。即在20世纪20至30年代初,"上海市的民族工商业呈迅速发展之势,一些产品的设计水平已经超过了当时的日本"。可以想见,陈之佛在这一时期创办"尚美图案馆"是具备了一定的历史条件的。又如,《上海之小工业》一书中写道:"在当时的上海轻工业生产及一些大型工厂生产部门确实有对设计的专门需求,尽管这种需求难以与欧美国家抗衡,但在当时的东亚地区则已有相当的市场。尤其是自19世纪后期,我国的纺纱、织布、印染等染织工艺受到西方的影响,以及较早的'洋务运动'推动了我国民族纺织业的发展,上海出现了以中国第一棉纺织厂为龙头企业的一大批纺织印染工厂,使纺织印染由传统手工艺向机器大生产转变,至20世纪20年代初期纺织印染的花样设计已形成专业行当。"如此看来,陈之佛创办的"尚美图案馆"也是适应了当时上海纺织印染工业发展的需要,是时代孕育的产物。当然,引述这两则史料对"尚美图案馆"的创办时间仍难以推定,笔者只有依据史料来做判断。这里有一则史料值得采信,这便是"陈之佛年表"中记录的1923年创办"尚美图案馆"的时间,按照年表推算,"这一年的4月陈之佛回国,原拟按约回浙江省工业学校执教,创办工艺图案科,因许校长辞职离校,回母校的计划落空,便接受上海东方艺术专门学校的聘请,任该校教授兼图案科主任,并改名之佛"。之后,又在这一年创办了"尚美图案

③ 殷惟龢.江苏六十一县志.何躬行编辑:《上海之小工业》.中华国货指导所发行,1930

馆”。按照一般逻辑来论,陈之佛创办“尚美图案馆”的时间应在这一年的下半年。分析理由有二,一是他4月间刚刚回国,应该是忙于寻找合适的工作,加之迁到上海任教,这一系列人生“大事”不可能让他有更多的分心时机从事第二职业的开创;二是创办一项“实业”,毕竟有许多手续需办,其中租用馆舍、联系业务、落实客户和接洽订单,便不是一蹴而就的事,是需要花费大量的时间来经营的。况且,陈之佛此时还身兼教职,不可能全身心来处理此等繁杂的事务。据此来看,“尚美图案馆”应是在这一年的下半年稍晚时间才得以创办,是较为符合事实的。那么,经过一段时间的试运营,或者说开张一段时间后,方才得到社会的正式认可,这便接上了“年表”所记载的“1924年(甲子,民国十三年,时年28岁)‘尚美图案馆’业务兴盛,设计的图案纹样深为各厂家喜爱,当时颇有名气的虎林厂生产的产品,纹样多出自(图案馆的)设计”。另外,笔者在与陈修范、李有光访谈时,他们也以多份史料给予佐证。由此,对摘引文献出现的时间上的差异也就不难理解了。确定其为1923年,可以认为是指创办的实际年份,这也是目前引用最多的一个时间概念。而采用1924年的时间,则可以理解为是“尚美图案馆”真正为业界所知晓的时间,即“尚美图案馆”的业绩被同行承认的年份。当然,这只是笔者分析的一种看法,有待进一步查考当时上海市的工商业登记资料。

关于“尚美图案馆”的歇业时间及历史原因从史料来看较为清楚,在“年表”中有这样的明确记载:“1927年(丁卯,民国十六年,31岁)‘尚美图案馆’因受厂商剥削,负债累累,加以受北伐战争影响,业务全部停顿,无法维持而停业。”对于该馆1927年的歇业时间还有一则史料可以证实,这便是亲属冰一、贞一撰写的回忆录《不逝的影像》一文中记载的年份:“1926年我家遭火灾,房屋、家产荡然无存。隔了一年(1927年),在上海工作的父亲接我们去上海,与三哥(陈之佛)他们住在一道。……此后冰一一家和三哥一家从上海到南京、后到重庆、再回南京,一直相伴20多年……(按回忆录提示,当年冰一一家和三哥一家离开上海的时间即为1927年),尚美图案馆也就停办了。”[④]这则回忆资料应该是采信可靠的,一是回忆人与陈之佛一家在上海有过共同生活的经历,尤其是此前家中发生火灾的遭遇应是回忆人在一生记忆中最具有强烈印象的事件,故而年份的追述应是真切可靠的;二是回忆人与陈之佛一家相伴20多年,并由上海辗转南京,后至重庆再回南京,这段经历了抗战八年的烽火岁月也应是刻骨铭心的,特别是离开上海的年份,这是他们人生转折的重要历史时刻,同样应具有强烈的印记。至于“尚美图案馆”歇业的原因,诚如“年表”中所言“因厂商剥削,负债累累”而终止,关于这一点在李有光、陈修范撰写的《陈之佛的生平》一文中更有详述:“尚美图案馆关闭了,陈氏痛切地感到,在当时社会从事图案设计的艰难。政府的腐败,厂商的鼠目寸光,只图眼前利益,单靠个人拼搏,实难改变这一落后现状。”在张道一撰写的《尚美之路》一文中也有明确的追述:“……可惜那时的企业家眼光短浅,经营手段陈旧,缺乏现代经济思想,只图花样的模仿和拼凑,不肯在产品的艺术品质上投资,未及多时,‘图案馆’就维持不下去了。为这件事,陈先生一直深感以遗憾,直到50年代初我投入他的门下,跟他学习图案和工艺美术史论,他还不时地叮嘱我:艺术的路子要走得宽一些,要理论和实践结合起来,不要太窄太偏。否则,在社会上无法立足。他也就在‘尚美图案馆’之后,主要转向了教学。”[⑤]在这几则文献记述中,虽没有直接的历史原因记载的凭证,但仍然能够看出“尚美图案馆”歇业的历史面貌。就这一历史面貌结合我国近代

---

④ 冰一,贞一.不逝的影像

⑤ 张道一.尚美之路//陈之佛文集.南京:江苏美术出版社,1996:2

工商业发展的史实,还是能够得出清晰的事实依据。我国近代工业发展是经过资本主义的简单协作、工场手工业和机器大工业三个阶段。我国近代工业是在特殊的历史条件下产生的,在工场手工业没有广泛发展时,先产生了近代机器工业。以后在近代工业有了一定发展之后,工场手工业才获得广泛的发展。其原因就在于我国工业资本积累不足,人力工资却十分低廉,某些行业产品销路不大,不利于使用昂贵的进口机器。因而不少资力薄弱者投资工业,只能从本小利微的手工业开始。当时不少行业使用手工生产反而较使用机器生产更有利可图。如"纺织印染业在20世纪初,从国外引进新式的机器,但与手工织布印染相比,资本投入比为11:1,尽管劳动生产率比为6:1,但由于雇工的工资低廉,资本家宁愿继续使用手工机械生产"⑥。另一方面,不发达的机器工业还需要手工业来做补充,需要由手工工场、作坊或乡村手工业者来承担工厂的外加工作业。因而在19世纪末、20世纪初资本主义机器工业有了进一步发展,并为传统手工业提供了一批新式手工机械后,反而为传统手工业通过改革技术和改变经营组织获得新生,为手工工场的普通发展提供了有利的条件。也就是说,机器工业的冲击被转化为手工业改革创新求生存的内在驱动力。再则,20世纪初叶,上海作为我国最大的开埠口岸,其纺织印染业虽已完成机器大生产的转变,但对于印花纹样的设计都有趋于崇洋的时尚,花色以国外,尤其是以日本纹样为时尚的追求,这在日本发动侵华战争前夕就已暴露出来。因而"对于纺织印染业的来样加工在工本核算上,较之自行设计要低廉许多,这给当时我国民族纺织印染业带来极大的破坏"⑦。考据这些史料,对于解读"尚美图案馆"歇业的历史原因,可谓是一种补充。同样,在笔者与陈修范、李有光访谈时,他们也提到当时资本家廉价收购花样,盘剥稿酬的历史事实。从史料和访谈中可以看出,一是因为厂商剥削的根源;二是图案馆的稿酬收入太低,造成负债累累的原因所致,即主要在于资本家廉价收购花样和手工纺织印染业的外国来样加工造成的以机器印染花样设计为主的业务前景暗淡;三是自身规模较弱,尚未形成有效的商业资本的投资与运营规模,导致处于萌芽状态中的我国近代"设计事务所"初创事业的破产。如此看来,这三点历史原因不能不说是我国早期工艺美术事业发展过程中的一个历史性的悲剧。

二、"尚美图案馆"的旧址位置及馆舍规模

关于"尚美图案馆"的旧址位置在"陈之佛年表"中有这样的记载,馆址设在上海福生路德康里2号。在冰一、贞一的《不逝的影像》一文中便有具体的记载:"之佛先生是我国去日本攻读工艺美术的第一个留学生,回国后先在上海办尚美图案馆。……记得是在老靶子路福生路德康里2号一幢三层楼里。"这一地址位置,在这篇文章随后的记述里还写明是石库门一带的里弄街道。据笔者在上海市城建档案馆查阅有关资料获悉,在上海有各种各样小巷隔开的楼房统称为"里弄"或"弄堂",是源于19世纪50年代到60年代的难民潮中一哄而上建造的成排式的楼房,且都为木结构。到了19世纪70年代,不少已损坏。而一旦发生火灾,成排的木结构房屋就会非常危险。因此,19世纪70年代早期新建的楼房都是砖、木和水泥混合结构的。新建的房子仍然成行排列,每隔几排便在四周建起围墙形成一个住宅小区。出于通行、采光和通风的需要,小区内每两排楼房中间都铺设一条小巷。这种成排楼房中间有通道

⑥ 季如迅.中国手工业简史.北京:当代中国出版社,1998:321

⑦ 笔记在上海档案馆查阅的民国时期上海染织印企业的有关报表说明摘录。

隔开的住宅形式从此便被称作“里弄房子”或“弄堂房子”。至于“石库门”则是上海市里弄房子中出现最早，也是最普通的一种。更明确地说，“石库门”描述的是这种房子的大门式样⑧。可当笔者依循文献提供的地址在上海新改建的石库门地区寻找“尚美图案馆”旧址时，那里已面目全非，甚至被称作是20世纪20年代遗留下来的旧楼，也似景观“道具”一般，真实的历史已难觅真迹。不过，在笔者参观了几幢建于1872年左右的里弄房子后，对这一带的建筑留下了深刻的印象。房子都是成行成列地建造，并受到西方建筑的影响，但是从房子的内部结构来看，明显是为四合院这种传统的中式住宅形式。里弄房子的主体结构一般有两层，包括底楼的客堂间和二楼的主卧室，主体两边有厢房。这种两层楼房子可以舒适地安顿下一个大家庭(按当年上海人家的构成是父母和已婚的子女合住)。两侧厢房之间，在客堂间的正前方，是围墙围着的铺地砖的天井，供户外活动之用。楼房后面有一排平房，厨房、佣人房以及其他辅助房间被安排在内。在厨房或者佣人房顶上是屋顶平台，四周围以木栅栏，用来晾晒衣物。前面的楼房和后面的平房之间由一狭长的后天井隔开，这样前后两处的房子就都有点隐私感了。有意思的是，笔者参观所见的房子与陈之佛亲属回忆却有几分相像。诚如，冰一、贞一的《不逝的影像》一文中记述：“石库门里是一个小小的天井，底层正屋是尚美图案馆，当中摆着张大菜桌，那是三哥会客的地方，晚上架张行军床即是来访亲友的歇宿之处，记得小叔(按孩子的称呼，系三哥的幼弟)，曾在这里住过一段时间。后面灶底间里住着壮涛表兄。二楼楼面，住着三哥一家，其时儿子家墀约八九岁，长女雅苑约六七岁，次女雅民约四五岁。临窗的写字台是三哥的作画之处，当时三哥主要创作图案，画幅不大。二楼亭子间里住着的是沈沛霖先生，他是三哥留日时的同学好友，学纺织的。后来沛霖兄的二弟沛恩从日本留学回来，也住在这里。我们一家住在三楼，父母和我们姐妹共四人。……三楼亭子间里还住着一位外地人，不熟悉，可能是在电报房工作的，因为老听见他嗒嗒的，大概在练习发报手势。当时，还有个叫创生的学生，跟三哥学画图案，睡在二楼层阁上。他实在是三哥这位著名美术教育家的最早学生，可惜大约没学完，因为不久三哥去广东艺专任教，尚美图案馆也就停办了。”从这段回忆录的详尽描述中，一是可以确认“尚美图案馆”的地址，的确就在石库门一带的里弄内，只是旧貌变“新颜”，多少给史料考据带来一些遗憾和失落。二是可以清晰地观察到“尚美图案馆”的规模。事实上，陈之佛在上海租用的馆舍是连带自己的“工作室”，同时兼顾解决亲友、朋友、学生的住宿之用。这样看来，陈之佛在1923年至1927年间在上海创办“尚美图案馆”的馆舍规模并不太大，可谓是一屋多用、因陋就简。算起来“尚美图案馆”实际馆舍场所也只是一层的正屋和二层他自己的住处，况且一层正厅夜晚还经常改作来往客人的歇息处。若再作推论，当时从事图案设计的主要是陈之佛本人，兼带几位朋友或是学生的帮忙，是典型的“个人设计事务所”性质的经营作坊。在李有光、陈修范撰写的《陈之佛的生平》一文中是这样记述的，“陈氏一方面向工商界推荐学生的图案作品，同时又与朋友马某合作着手创办一所‘尚美图案馆’，目的在于能为丝织、染织等厂家培养一批图案纹样设计人员。筹办中马某觉得无甚利可图而突然毁约。迫使陈氏不得不独自筹措资金，勉强开办起来，馆址设在自己住处福生路德康里二号底层一间大房间内，这里白天是学员学习场所，也是会客室，晚上是亲友们歇宿之处。就在这样一间简陋的房屋里，艰难地办起了第一所培

⑧ “石库门”的词源比较模糊，虽然20世纪初叶开始在上海人口中都说“石库门”这个词，但很少有人说得出它的具体含义以及起源。从字面上看，它的意思是“石头仓库的门”，让人不知其所以然。石库门房子的大门实际上是由两块黑色的厚木板合并而成，每块门板正中安置着一只青铜门环。大门四周是石结构的框架，因此“石库门”的意思是“有石头框架的木门”(参见上海市社会局档案：Standard of Living of Shanghai Laborers,p136)

养设计人员的学馆。他结合各厂生产实际绘制图案纹样，并作意匠设计，效果显著，深受厂家欢迎。”从陈之佛当时的经济状况，以及“尚美图案馆”所在区域和当时馆舍用途分析来看，陈之佛在创办“尚美图案馆”时经济是相当拮据的，这也正是该馆规模不大的根本原因。但较之同时代留学海外归国的染织艺术设计师李有行(1906—1982 年)、柴扉(1903—1972 年)等人而言，陈之佛算是有自己的实业(李有行归国后担任上海美亚绸厂的设计师，柴扉则在多家印染厂、丝绸厂从事印花布设计工作，他们均属雇员)。笔者之所以判断陈之佛在创办“尚美图案馆”时经济处于拮据的理由有三，一是陈之佛的父亲在他赴日留学之前家道已由望族开始衰落，当时经营的只是一家小药铺。而封建家庭的场面又要维持，急需儿子们赚钱以补家用。对陈之佛学习和深造并不支持，即便是他考取“官费”出洋，也是诡称已在外地找到工作始得赴日。在日本数年，除由岳家资助外，每月还向朋友借债，以薪水之名寄回家里，这笔债直到1929 年到广东艺术专科学校任教时才陆续还清。甚至在他学成回国，决定携家眷去上海，父母仍不同意，只好借口探望岳家，才离开家乡。在这种情况下，是不可能得到家里经济支持的[9]。二是他择其上海石库门的里弄作为家居和图案馆的工作场所，就足以证明他勤俭持家，艰苦创业的境地。石库门一带在旧时上海被称作“大杂居”。夏衍的话剧《上海屋檐下》描述了 20 世纪二三十年代一群石库门居民的生活，形象地展示了石库门中的各色人等。他们当中有警察、小学教员、舞女、皮匠、女佣、厨师、报馆校对、餐厅侍者等。夏衍笔下的这些人物被社会学研究者公认为是上海石库门居民的一个缩影标本，作者力求通过他们真实地反映上海底层民众的生活，这使得这部话剧成为近代中国话剧史上获得评价很高的现实主义经典作品。笔者在此以夏衍剧作材料为引述，即作为历史背景的一项证实，石库门是广大贫民的生活区域。三是陈之佛创办“尚美图案馆”的馆舍所具有的多种用途，已明显证明当年他从事工艺美术设计事业的艰辛。然而，更应当看到就是在这样艰难困苦的环境中，陈之佛毅然开创的工艺美术设计事业仍然维持了近五年的时间，这是我国近现代艺术设计史上值得浓墨重彩书写的一笔。尤其是在创业初期，他承担学校和“图案馆”两方面的教学工作，殚精竭虑，甚至没有时间顾及家庭，妻子儿女仍居住浒山乡间。1923 年冬长子家翊患脑膜炎症因在乡间得不到及时治疗而夭折。消息传来，陈之佛十分悲痛，为自己没有尽到父亲的责任而内疚。只以拼命工作来排遣内心的哀痛。是年春节，好友常书鸿赠以贺卡，上书古曲一首“何处逢春不惆怅，何处逢情不可怜？杜曲梨花杯上雪，坝陵芳草梦中烟”以示安慰。之后，陈之佛因在上海东方艺术专科学校任教授兼图案科主任，生活逐渐安定，遂于 1925 年暑期将一直居住在浒山的妻子儿女全部接到上海，住在福生路德康里 2 号(即“尚美图案馆”馆址)，全家团聚。在亲属回忆录中关于这段经历是这样描述的：“全家生活靠陈氏一人薪金维持，还要赡养乡间父母，生活担子相当沉重。多亏妻子贤德勤俭，默默与之分担，教养子女，撙节开支，一切都无需陈氏操心。因偿还当初办‘尚美图案馆’欠下的债，甚至有时没钱买米下锅，夫人也从不去干扰陈氏，自己百般筹措，克服困难。”[10]可见，当年陈之佛创办“尚美图案馆”的事事之艰难。但家人的理解与支持却为后人留下了值得传颂的佳话，这是造就陈之佛日后在画坛上卓越成就的奠基石。

---

⑨ 冰一，贞一.不逝的影像

⑩ 李有光，陈修范.陈之佛的生平//陈之佛研究.南京：江苏美术出版社，1990：26

三、“尚美图案馆”的设计业绩及历史贡献

在陈之佛年表中关于“尚美图案馆”的设计业绩，主要记载是“设计图案深为各厂家喜爱。当时颇有名气的虎林厂生产的产品，纹样很多出自他的设计”[11]。在谢海燕撰写的《陈之佛的生平及花鸟画艺术》一文中又记述，“‘上海图案馆’(尚美图案馆)为工厂设计丝绸花布图案。他所作埃及风格的镶嵌装饰图案，异军突起，开始在艺坛崭露头角。”[12]张道一在《尚美之路》一文中作有具体叙述：陈之佛在“上海创办了一所‘尚美图案馆’，专门为生产厂家和出版单位做产品、书籍等设计。现在我们所能见到的他的大量丝绸图案、封面和装饰画等，多是这时期的作品”。从摘引的几则文献看，有关陈之佛创办的“尚美图案馆”为丝绸印染厂设计图案画稿的事项较为一致，但像张道一提及的为出版单位做书籍装帧设计在其他史料中却少有提及。不过，这一点在“陈之佛年表”中还是能够得到印证的。年表记载：“1925 年，应胡愈之之约，为《东方杂志》做装帧设计；1927 年应郑振铎之邀为其主编的大型文学刊物《小说月报》做装帧设计。以独特的艺术风格吸引了广大读者。”[13]不难想见，在创办“尚美图案馆”期间，陈之佛所做的书籍装帧设计不纳入该馆的设计业务当中，或许只是业务量的大小而已，大多是以丝绸印花图案设计为主罢了。依据史料来看，陈之佛创办的“尚美图案馆”，确实是真正意义上的图案设计“事务所”，是将设计与生产进行分工与合作的一种尝试，这种尝试主要来源于他的留日经历和接受的西方设计教育思想的影响。据史料记载，陈之佛创办“尚美图案馆”，目的在于“能为丝织、染织等厂家培养一批图案纹样设计人员。就在简陋的馆舍中，他艰难地办起了第一批设计人员的训练班，他结合各印染厂生产实际绘制图案纹样，并做意匠设计、效果显著，深受厂家欢迎。此风一开，许多艺术学校纷纷开设图案课程，有的还成立了独立的图案系、科，大大促进了我国工艺图案事业的发展”[14]。关于陈之佛当年设计的丝绸纹样品种目录及画稿风格，如今已难觅画稿清单，笔者只能根据他仅存的当时创作的纹样图稿和后人的回忆记述尝试还原，以探寻陈之佛创办“尚美图案馆”的设计业绩和历史贡献。在亲属回忆录中有这么一段史料值得关注，这是记述陈之佛在“尚美图案馆”时期精心设计画稿的情形写照，“从目前仅存的 108 幅他当时设计的手稿中就可以看出，纹样取材广泛、风格新颖、色彩典雅、手法多样，具有很高的艺术水平和实用价值”[15](好在这批图案画稿已由李有光、陈修范整理编撰成画册于 20 世纪 80 年代中期由上海人民美术出版社出版)。针对这些画稿的取材和设计风格的意图，由于陈之佛当年并未在画稿上有明确的注录，至今很难直接解读，笔者通过对他相关著述的研读，从中挖掘他对图案设计的创作意图。他在 1929 年《东方杂志》上发表的《现代表现派之美术工艺》一文中对图案纹样设计所作的剖析有这样的论述，“图案与纯粹美术品，性质不同，非适合于某种目的不可。因此第一就须考察其用途——这种物品，其目的只是为装帧用的还是作家具的？因用途不同，便须限定其形。……至于装帧，则完全是考案者的分内之事。装饰和形，当然非使看者或使用者发生美丽漫雅的快感不可，如果无意义的发挥个性于装饰之内，则不如使由装饰上而感知考案者的人格。故作者应表现自己之内面的活动，使色和形能涌出其

---

⑪ 陈之佛年表//陈之佛文集，483

⑫ 谢海燕.陈之佛的生平及花鸟画艺术//陈之佛九十周年诞辰纪念集

⑬ 陈之佛年表//陈之佛文集，483

⑭ 李有光，陈修范.陈之佛的生平//陈之佛研究.南京：江苏美术出版社，1990：26

⑮ 李有光，陈修范.陈之佛的艺术成就//陈之佛研究，71

潜在的生命,如此则真美毕露,而有永远的生命,决不至使看者或使用者只感有刹那间的虚饰之美了。……表现派的图案之模样看起来,对于模样各部分之美,还是对于模样全体的调和以及感觉方面比较注重些,因为要与装饰的精神相融洽,所以使他单纯化,又把物象以外的物的生命的活跃状态非常强调,烦(繁)杂无用的东西一概省略,只抽出其生气来描写。因此,我们见了这等模样,便能引起极强的感觉和兴趣。……对于色彩上的技巧,往往有用纭涧彩色的方法(纭涧彩色即同色浓淡重叠使用的一种方法),这等方法在东洋的装饰模样上本来非常多用的,尤其在中国、日本的装饰上为最多,故表现派配色,也许受了东洋影响。……中国的图案,其发达和衰颓的痕迹,正和工艺进退的时代成一正比例——工艺发达的时代,图案也很发达,工艺衰颓,图案也同时衰颓——在现代中国图案的退化、幼稚、不讲究,大家都可看到。虽然近年来艺术界渐渐注意及此……这虽然是萌芽时代所不免的状况,不过在这个时候正应尽力提倡,培养人材(才),奖励作家,改良教材,促进图案和工艺的知识,务使作图者明了图案的目的,使图案和实际渐相接近,是最切要的。"[16]从引述的这段文论来看,有三点可证:

一是该文发表于1929年,这一时间距陈之佛在"尚美图案馆"的工作时间较近,应该说文论所反映的图案设计观点最能体现陈之佛在这一时期对图案设计的思考与看法。况且,文论中所列举的表现派图案又是他在这一时期所设计图案的代表风格之一。而这类图案正是他留日期间所接触到的西方乃至日本当时图案设计流行的风格。诚如,谢海燕在《陈之佛的生平及花鸟画艺术》一文中所述:"1918年,陈之佛考取留日官费生。10月去日本。次年4月考入东京美术学校工艺图案科。他是我国到日本学习工艺美术的第一个留学生,在校学习刻苦认真,深受科主任稻田佳矣教授的器重。……留学期间,他不但努力学好本专业的基本知识和基本技能,在花鸟写生、图案构成和色彩学方面狠下工夫;对中外美术史、工艺史和美术理论,都以极大的兴趣,孜孜研求。"有关陈之佛在日留学期间的钻研经历,长期跟随他学习图案的邓白有这样的详尽追述:"(先生)从早年起专攻图案,即以刻苦钻研著称。……留学日本时,他对中、西学术兼收并蓄,对古埃及壁画及希腊陶瓶的装饰,有特殊的兴趣,临摹、探讨,孜孜不倦。对印度、波斯的装饰画和地毯,又是那么欢喜赞叹,爱不忍释。至于祖国的艺术遗产,举凡彩陶的纹样,商周的鼎彝,汉代的瓦当和画像砖,敦煌历代的壁画、藻井,以至明、清的云锦、刺绣,都足以使他废寝忘餐,学如不及。"[17]从这两则记述中,我们能够清楚地探寻出陈之佛早期图案设计风格的渊源,的确是对中西艺术的兼收并蓄,而在取材上更是博古通今、中西兼容。尤其是对祖国艺术遗产的认识更是达到相当高的境界,认为"使新图案的设计与丰富的,优秀的艺术传统结合起来,是发展工艺的正确道路"[18]。

二是该文中对图案设计提出了关于设计原理与方法的思考,这是他对从事图案设计实践和教学工作以来的经验总结。这一总结不仅可以看做是他在"尚美图案馆"从事图案设计以来积累的经验,更可以看做是实践与教学相融合形成的理论,事实上,亦是陈之佛在以后提出的"图案学"研究的奠基理论。

三是该文明确提出挽救我国日益衰颓的美术工艺事业,教育是头等大事。即便是"有的艺术学校也办起图案科来了,但是在这个时候,图案知识当然还是未能普及,人材(才)还是觉得不多,一般人还是未明图案内容的真义,还是未能切于实用,图案自图案,工艺自工艺,不能互相适应融合。这虽然是萌芽

---

⑯ 陈之佛.现代表现派之美术工艺.东方杂志,1929第二十六卷第十八号

⑰ 邓白.缅怀先师陈之佛先生//陈之佛九十周年诞辰纪念集,27

⑱ 转引张道一.陈之佛与工艺美术//陈之佛九十周年诞辰纪念集,59

时代所不免的状况，不过在这个时候正应尽力提倡，培养人材(才)”[19]。陈之佛的这项呼吁可谓是对历史的最重要的贡献，即使在今天重温这些发表于近一个世纪前的文论，仍觉得话题犹新，切中要害，是我国艺术设计事业发展长期需要值得关注和思考的问题。

综上所述，“尚美图案馆”的设计业绩可以归纳为两个方面，一则是为当时上海众多纺织印染厂提供织印花布的图案设计。这项设计已将图案画稿的制作视为现代企业生产的一个重要环节来看待，即把设计与生产等同起来，显示出有机整体的生产工序，这是我国近现代真正富有设计意义的一项具有划时代性质的开创性工作。从存留至今的陈之佛设计的印花布图案画稿来看，印花纹样的排列完全具备机器印染的工序特点，花形生动活泼、穿插自然、排列均匀，既有虚实空间的变化，又充分发挥了纭涧色彩的渲染方法表达出层次关系。而且，中、小型印花布图案的设计各具特色，有工整细致，整齐秀丽的花点；有活泼流畅，舒展自如的用线；也有粗壮简练的造型，朴素大方的色彩；有鲜艳夺目、富丽多采，也有柔和含蓄，文雅素静……多种多样。而丝织图案的设计则吸取了明清织锦图案的特色，明代风格的大缠枝宝相、牡丹等，配色浓艳富丽，造型雄浑、健壮，极具魄力。且图案结构严谨、庄重，讲究空间，空白之处和纹样部分，相依相成，形体互相协调，排列均匀、舒适。清代风格的丝织图案则华美秀丽、色调柔和，纹样细致、花枝活泼、变化多样。其中承继唐宋以来的锦缎纹样设计，更是突出缎地上起绒花丝织物的设计特点，多素色，花纹和织锦相通，造型较粗壮、简练，布局规整，用色稳重古朴。二则是书籍装帧设计。据文献记载，陈之佛应邀为许多书刊设计封面，如胡愈之先生主编的《东方杂志》、郑振铎先生主编的《小说月报》、《文学月刊》等。“尚美图案馆”歇业之后，“他继续为鲁迅、茅盾、郁达夫、郭沫若的书籍设计书刊封面，风格生动活泼，变化多样。这在‘五四’运动后的文艺书刊装帧中，可说是异军突起，深受当时广大读者的喜爱，影响很大”[20]。

而对于“尚美图案馆”的历史贡献进行评价时，同样也有两个方面，一是在20世纪20年代上海工商业竞争激烈的浪潮中，首开设计事务所为我国近现代艺术设计事业的发展开创了史无前例的壮举；二是设馆办学，培养了一大批我国早期从事图案纹样设计的专业人员，并引领我国早期图案教育的起步，极大地促进了早期我国工艺图案事业的发展。正如，张道一撰文所言：“陈之佛先生所走的工艺美术的道路是稳健的，他从不慕浮荣、不趋时习，既博览古今中外的美术史论，又打下了深厚的艺术功力。从17岁起专攻工艺图案，继而赴日留学，其勤奋笃学的态度和成绩，一直得到师长的器重。在他任教的几十年间，一边奖掖青年，一边从事理论研究和创作实践……应该说，他对工艺美术的建树，是在这深广的艺术基础之上发展起来的。”[21]

四、尚美之路

在1996年纪念陈之佛先生100周年诞辰之际，张道一以“尚美之路”为题作了《陈之佛文集》的序言，对“尚美之路”作了两层含义的题解，一层是说青年陈之佛选择了“实业救国”之路，由织造工艺转向了图案设计(工艺美术)，由此创下了许多第一：1917年编出了我国第一部图案教科书；1918年东渡日

---

⑲、⑳ 陈修范，李有光.当代工艺美术前辈陈之佛先生//陈之佛研究，117

㉑ 转引张道一.陈之佛与工艺美术//陈之佛九十周年诞辰纪念集，59

本，翌年考入东京美术学校(即今东京艺术大学)工艺图案科，成为我国早期留日学生中攻读工艺图案专业的第一人；1923年学成回国在上海创办了我国旷古未有的第一个设计事务所——“尚美图案馆”。二层是说成为一代宗师的陈之佛走出了一条“尚美”之路，以期通过审美教育提高人们的情操，更以自身的学养和人格魅力赢得世人的尊崇；倡导做人要有高尚的情操，做学问要有真知灼见，作画要有艺境，做设计要有新意匠；并号召来者更要以宗师为楷模，要讲职业道德，要有顽强的事业毅力。

的确，在十年之后的今天，在纪念陈之佛先生110周年诞辰之际，这条“尚美之路”仍然是激励我们继续前行的事业坐标。在笔者为撰稿而访谈过的陈之佛先生的学生中，得到对他评价最多的是为人师表、德高望重。谨以此文敬献一代宗师，他给我们的力量无所不在！

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2006年第2期

论中国古代四轮车及相关问题

李立新

一、引言

四轮车在中国古代是一类重要的运输工具，因其平稳实用，自宫廷到民间一直沿用了很长时间。但在一般人的印象里，中国古代的陆地交通工具是双轮车和独轮车，专家们也都围绕双轮车作专门探讨，较少提及四轮车。西方学者认为在中国未见古代四轮车出土，而断定中国没有四轮车，甚至一些中国学者也持这种观点[1]。因此，长期以来，几乎无人涉及中国古代四轮车这一重要课题。笔者近年在研究中国传统器具设计时，注意到在交通运输工具中不仅有四轮车的存在，而且查阅到较早的相关文献资料和图像资料，为此，对四轮车发生了兴趣。特别是在2005年冬天，在一次田野考察中真正触摸到了四轮车实物，并得知这是三四十年前华东地区常见的田间运输工具，这一兴趣再度被激活。

本文汇集的中国四轮车材料，无论是考古出土、文献资料，还是田野考察都不够全面系统，所作议论也谈不上深入，只是试就中国四轮车这一课题进行初步探讨，文中有些推断可能片言孤证，尚难定论。希望引起有关专家关注，重新思考原有认识，推进中国古代交通运输工具的全面研究。

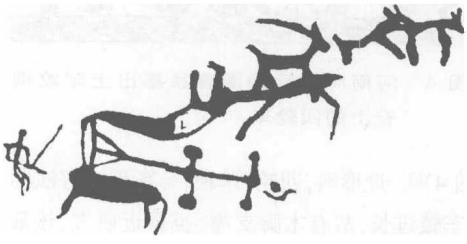


图1　内蒙古乌兰察布草原岩脉上的四轮车画

二、出土及图像遗存发现的四轮车

笔者搜罗有限，感到四轮车虽在出土发现中材料不多，遗存下来的绘画形象资料也极为罕见，但就目前所见已有近20辆，按时代排序列举如下：

（一）商周时期

内蒙古高原乌兰察布草原岩脉上的四轮车画（图1）。岩画学者盖茂林是这样描述的："在达尔罕茂明安联合

旗百灵庙东北的山崖上，有一四轮马车……前后各有两轮，单辕，前轮之前辕两侧各套一马，背向辕条，辕条末端有一横木(衡)似是胸式驾车法驾车”[2]。离乌兰察布草原不远的蒙古人民共和国乌布苏诺尔省阿尔泰山脉科布多苏木，也曾发现刻有一辆四轮四套马车，在巴彦洪戈尔省阿尔泰山山坡上，也有多处四轮马车岩画，结构与形式几乎与乌兰察布四轮车相同，应属同一系统。这些北方游牧民族的车辆设计，是与中原地区存在某种渊源关系，还是接受了西亚的影响，尚须进一步证明。但这一例子不容忽视，乌兰察布岩画的年代共分五个时期，四轮车属于第二期，即青铜时代，有可能刻于商代(约公元前12—公元前11世纪)[3]。

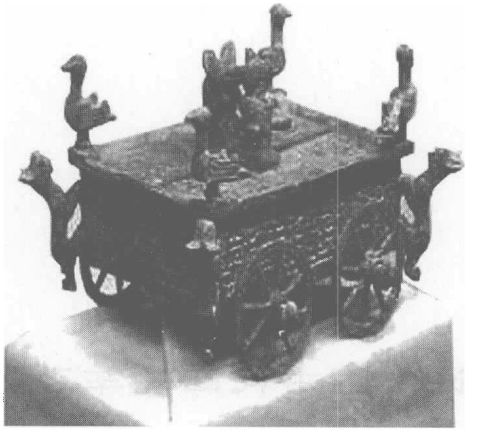


图2　甘肃礼县圆顶山秦墓出土春秋中期青铜四轮车

(二) 春秋战国时期

主要是青铜器和青铜刻纹图像。

1. 甘肃礼县圆顶山秦墓出土的青铜四轮车(图2)。现藏礼县博物馆。该器通高8.8厘米，舆体长11.1厘米，宽7.5厘米，高3厘米，四轮，可转动，转径4厘米，轮辐8条，舆体呈长方盒形，有盖，盖面由对开的两扇小盖组成。一侧盖上饰有蹲坐熊形纽，另一侧盖上为跪坐人形纽(头残)，人熊同向，人形双臂前屈，做驾车状。盒上沿部四角为四个站立的小鸟，可转动，将四鸟面向盖中时，盖即被锁住，反之，即可打开。舆体四角扉棱各饰一行虎，虎首昂仰，大耳巨嘴，通体饰细密蟠虺纹。构造设计灵巧、新颖。该明器是仿贵族丧礼中运送灵柩之车，为使行进平稳，选用四轮，由死者亲属、臣僚、至友等执绋牵挽而行。不用牛马驾驭，故无需设辕、衡等车件，舆置灵柩，故须有盖，盖上舆厢饰有人、熊、虎等饰纹，以示庄重。该四轮车有晋器风格，与山西闻喜县晋墓出土西周晚期六轮“刖人守囿铜挽车”(图3)在铸造工艺、造型形式、设计方法上极为相似，显然有承袭关系。该墓从墓葬区域考虑是秦国早期国人墓地[4]，时代为春秋早中期。

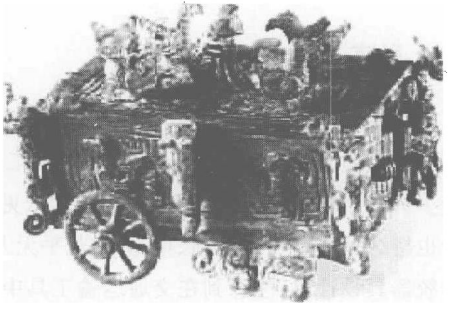


图3　山西闻喜县晋墓出土西周晚期六轮“刖人守囿铜挽车”

图4　河南辉县琉璃阁春秋墓出土刻纹铜奁上的四轮车

2. 河南辉县琉璃阁春秋墓出土刻纹铜奁上的四轮车(图4)[5]。舟形舆，四轮，单辕，与衡连接方法同内蒙古乌兰察布岩画四轮车相似。车正停歇，人、马离去，因车辕过长，故有木脚支撑。据最近研究，该墓为春秋晚期卫国大墓(公元前550年左右)[6]。四轮车应属当时卫国贵族出行的交通工具。

3. 山东长岛王沟东周墓出土刻纹铜鉴上的四轮车。共两辆：(1)龙首鱼尾形舆四轮车(图5)[7]。刻纹

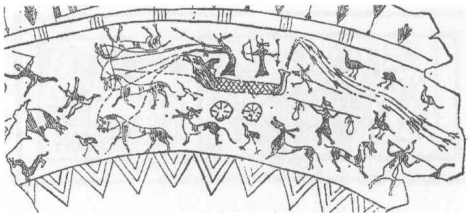


图 5　山东长岛王沟东周墓出土刻纹铜鉴上的四轮车

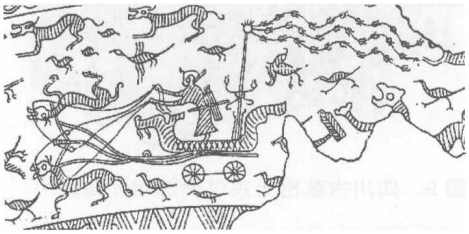


图 6　江苏淮阴高庄战国墓出土刻纹铜器上的龙舟形舆四轮车

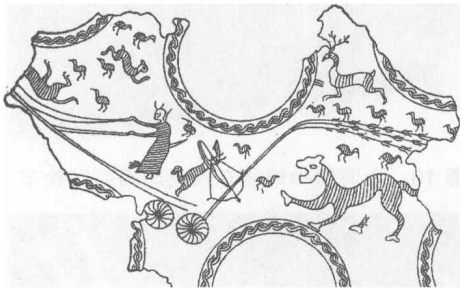


图 7　江苏淮阴高庄战国墓出土刻纹铜器上的平板形四轮车

铜鉴残片(M2:1-2)。位于铜鉴第三纹带,内容为狩猎。车单辕,驾三马,龙首鱼尾形车舆,四轮。驭手操五缰执一鞭立于车上,射手右手持弓左手捉矢站立其身后,车鱼尾部竖一羽葆。车前二人持棒、筚击兽,车后一人挑袋,二人抬鹿。(2)残首鱼尾形舆四轮车[7]。刻纹铜鉴残片(M2:1-5)。与前一图为同一铜鉴,同属第三纹带,残缺处应为龙首,鱼尾与四轮清晰可见。车上一人一矢,车下部有一中矢兽,车后一大虎做扑咬状。该墓跨越春秋晚期至战国晚期。

4. 江苏淮阴高庄战国墓出土刻纹铜器上的四轮车。有三辆:(1)龙舟形舆四轮车(图 6)[8]。刻纹铜器残片(1:0155)。独辋,龙舟形舆,四轮,双服马。分三岔接衡,驭手身背矢箙,腰佩剑,双手执辔立于车上,车后部竖一羽葆。车前有步卒四人开道,车后一人持盾握剑正与虎格斗。(2)平板形四轮车(图 7)[8]。铜箅形器刻纹(1:114-4)。独辋,平板无舆体,车后部竖羽葆。平板下四轮,双服马,驭手佩剑立于车上,车上一射手正回身拉弓射虎。(3)单辕接衡四轮车[8]。铜箅形器刻纹(1:114-2)。驭手下半身及舆体与轮均缺,双服马,单辕接衡。从残存图形纹样看,缺损车轮应为四轮。从驭手执缰绳之左右手间有一前伸的曲钩形看,该车应有舆体但形状不得而知。高庄墓还出土有青铜车舆饰件轸、軨、轼、輪、较五种共 18 件,能互相吻合,与木质构件结合组装成车,其形制、尺度与《考工记》所述相去不远[9]。似可和刻纹四轮车相互印证,说明刻纹四轮车决非幻想神话之物,而是在战国时期实用流行的一种车辆,其历史真实性不言而喻。

(三) 汉代

汉代发现的四轮车均为殡葬用车,称“輀车”。

1. 山东微山县东汉画像石四轮輀车(图 8)[10]。微山岛沟南村画像石第 3 石为石椁构件中的侧壁板,石板长 252 厘米,高 81 厘米,厚 13 厘米,分左、中、右三画格,中格为“丧礼图”,刻有四轮大车一辆,车轮高,轮辐均为 12 条,车篷大,无辕。车前上部设舆,立有华盖,华盖下站立两人。车篷前后各竖一柱,上有建鼓、璧形物和羽葆等物。车前有 10 人分两排用绳索牵拉向右行进,下层一排 6 人,双手握粗绳肩行向前,该粗绳一直通向车的后轴,中间 4 人中,走在前面的一位手举旗幡回首顾盼,后 3 人双手做拉绳状前行。车后 12 人排列三行随车缓行。车前一侧有一人披发朝车跪地而拜。从画面情节看,该四轮大车应是丧车,汉时称“輀车”。四轮车画像石的年代当在东汉早期(公元 25—公元 100 年)。

2. 青铜輛车，共有 4 件。(1)四川古墓出土东汉虎形螣蛇四轮车(图 9)[11]。中国国家博物馆藏。全车长 53 厘米，宽 18.1 厘米，高 21 厘米，由车篷底板、左右底板架和轮轴组成。车篷底板上面，有 22 只合范铸成的片状铜虎围合成一个围屏，围屏前后两侧各有两条铜蛇昂项伸出，蛇头偏平，张口。车篷底板下面，四周悬挂 29 个小铜铃。左右底板架上部与车篷底板焊接相连，下部的前后两端各有一个方形轴孔以装接轮轴。轴距为 27.5 厘米，轴辊长 11.5 厘米，其中间为方形，约 0.5 厘米厚，两端为圆形，直径约 0.4 厘米，上安车轮，直径 7.5 厘米，厚约 0.2 厘米，轮辐 4 根为扇面形。轴头的外端焊接一圆形铜片以起车軎作用，防止轮子脱逸。车篷底板下，在铜铃内侧前后对称焊有铜环，用于系绳引车。该车形制奇特，装饰华丽，与春秋秦墓青铜四轮车相似，均属殡葬用丧车，但制作方法十分不同，秦墓四轮车应是范制浇制而成，该车当属锤打制成，其年代约在东汉早期。(2)上海博物馆藏东汉虎形螣蛇四轮车(图 10)[12]。与四川古墓出土东汉虎形螣蛇四轮车几乎相同，所不同的是尺寸略有差异，全车长 50.5 厘米，宽 15.3 厘米，高 22.4 厘米，用 28 只片状铜虎围合，四周悬挂 36 个小铜铃和鱼，长边每二鱼隔一铃，短边各有 4 鱼。四轮尚能转动，轮辐 9 根，轮内圈饰连珠纹。年代应为东汉。(3)《怀古堂》录东汉虎形螣蛇四轮车(图 11)[12]。是《怀古堂》2001 年秋季目录收入的一件与上述二例相同的四轮车。全车长 48.2 厘米，宽 13.7 厘米，高 22.9 厘米，有 24 只铜虎，26 个小铜铃和鱼悬挂一周。一铃一鱼、二鱼、三鱼相隔。轮辐 11 根，轮外圈饰连珠纹。年代与前二例相同。(4)四川盐源出土东汉笮人蛙形螣蛇四轮车(图 12)[11]。四川凉山彝族自治州博物馆藏。全车长 48 厘米，宽 17 厘米，高 17 厘米，四轮已失。与前三例十分相似，只是铜虎处为 32 只铜青蛙，前后各一条铜蛇口中衔鱼。疑车轮为木质或已脱落。四川盐源汉代称定笮，笮人是西南夷的一支，可见笮人已受汉文化的影响。其年代也在东汉早期。

图 8　山东微山县东汉画像石四轮輛车

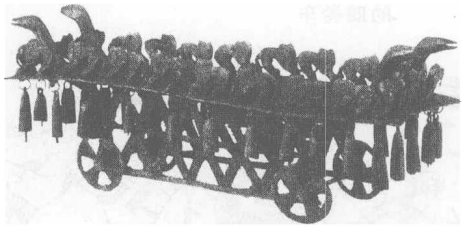


图 9　四川古墓出土东汉虎形螣蛇四轮车

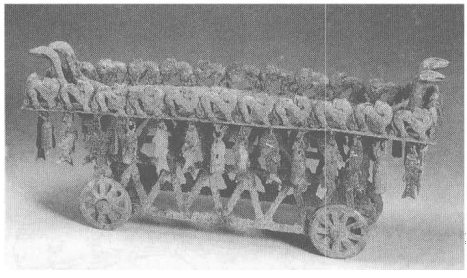


图 10　上海博物馆藏东汉虎形螣蛇四轮车

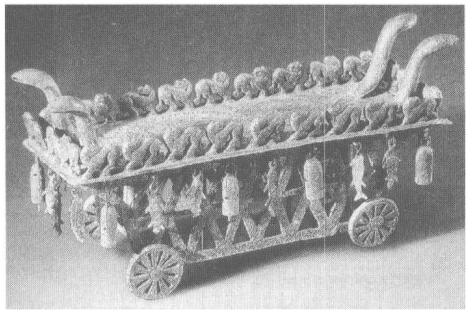


图 11　《怀古堂》录东汉虎形螣蛇四轮车

(四) 魏晋时期

敦煌莫高窟第 285 窟四轮车图像。共两幅。一幅是四轮狮车(图 13)[13]。车无辕，无车舆，平板前翘似舟形，上饰柳钉样小圆点，四轮，轮辐 20 根。车前有三头狮子牵引，车上二人，驭手持盾，做战斗状，力

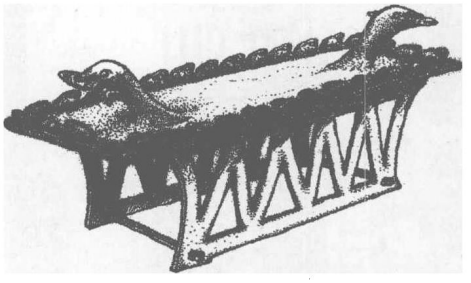


图 12　四川盐源出土东汉笮人蛙形螣蛇四轮车

图 13　敦煌莫高窟第 285 窟西魏四轮狮车

图 14　敦煌莫高窟第 285 窟西魏四轮凤车

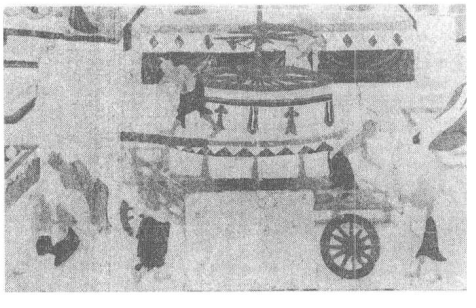


图 15　莫高窟第 148 窟唐代《弥勒经变》四轮宝幢车

士双手托举日轮。日轮中，日天交胫坐于日轮车内，驾车二马分头向左右相背而驶。另一幅为四轮凤车(图 14)[13]。车无辐条(实板)，驭手左手持人面盾，右手持铁杖。力士双手托举月轮。画面表现佛界诸天形象，日轮车应是神车，而四轮车简朴牢固的形象“为原佛经所不载”[14]，实际上取自现实生活。有人认为“魏晋南北朝时期这种车的形象在中原和敦煌流行”[14]。该窟建于西魏大统四、五年(公元 538—539 年)。

(五) 唐代

1. 敦煌壁画四轮宝幢车图像两幅。(1)莫高窟第 148 窟南壁《弥勒经变》四轮宝幢车 (图 15)[13]。宝幢设于有围栏的车舆中，为亭式建构，安置于四轮上可推拉行进，轮辐 12 根，清晰显明，该窟建成于唐大历年间(公元 766—779 年)。(2)榆林窟第 25 窟北壁《弥勒经变》四轮宝幢车(图 16)[13]。宝幢为中国式两层楼阁，各有围栏，底置四轮，可行进，似活动宫殿，车上下多人正在拆卸中。该图略晚于上图。佛经经文称：“七宝台，举高千丈，千头千轮，广六十丈”。壁画所绘这种“七宝台”的底部并非“千轮”，而是严格按照现实生活中车的原理和构造绘制成四轮[15]。

2. 莫高窟第 156 窟四轮篮车图像(图 17)[13]。在前室顶部《报父母恩重经变》中，一辆四轮小儿车，有四面围遮的车舆，舆前上部设有可折叠的伞盖，舆后设扶手，一女子双手推车缓缓前行，车载熟睡婴儿。这是中国佛典《报父母恩重经变》中描述的育婴篮车[15]。该车轮无辐，为实心轮，结构简洁，似应和实际生活中的育婴四轮车完全一样。该窟建于公元 865 年。

(六) 明代

《天工开物》刊刻四轮合挂大车图像(图 18)[16]。车无辕，轮高大，轮辐绘 16 根，车舆厢体式，无盖。前有骡马 8 匹，用长索系马项，再套入衡内引入箱中。二人居箱中，驭手站立，手执长鞭，身后一人端坐箱中踹绳操纵。原图刊自崇祯十年(公元 1637 年)，该图为清代重刻。

三、历史文献中四轮车的记述

(一) 輲车

輲车,轮无辐条的四轮车。《礼记·杂记上》:"大夫以布为輤而行,至于家而说輤,载于輲车。"郑玄注:"輲,读为'辁'……《说文解字》曰:'有辐曰轮,无辐曰辁。'"孙希旦集解引戴震曰:"輲车,四轮迫地而行,其轮无辐。然郑以为即辁,亦非也。輲者,车之名,辁者,轮之名。"《礼记》所记輲车,应是大夫死后用的丧车。戴震认为輲车是四轮车,而且輲车的车轮无辐,为实木轮。

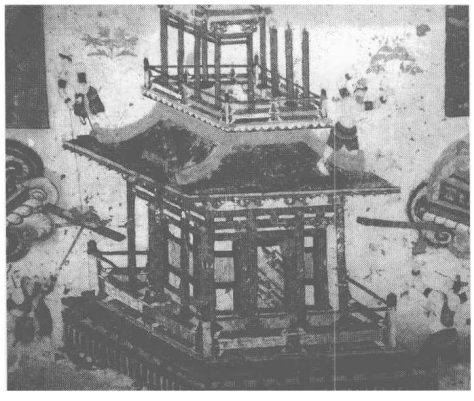


图 16　榆林窟第 25 窟唐代《弥勒经变》四轮宝幢车

(二) 轒辒

轒辒,四轮兵车。

1.《孙子·谋攻》:"修橹轒辒,具器械,三月而后成距闉,又三月而后已"。曹操曰:"轒辒者,轒床也,轒床其下四轮,从中推之至城下也。"杜牧曰:"轒辒,四轮车,排大木为之,上蒙以生牛皮,下可容十人,往来运土填堑,木石所不能伤,今谓之木驴也。"张预曰:"轒辒,四轮车,其下可覆数十人,运土以实隍者。"以上注释虽不相同,但都注明是四轮车,是战争中集侦察、进攻、防御、运输为一体的大型多功能兵车。

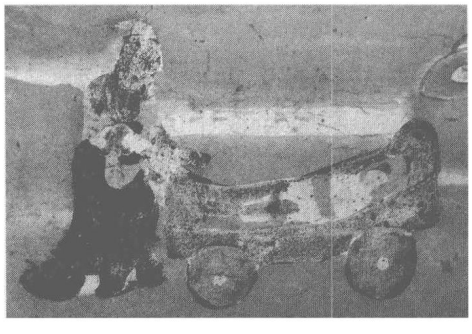


图 17　莫高窟第 156 窟唐代四轮篮车

2.《汉书》、《魏书》、《元史》都有轒辒的记载。《汉书·杨雄传》:"于是圣武勃怒,爰整其旅,及命票、轒辒,破穹庐……"应劭曰:"轒辒,匈奴车也。"值得注意的是应劭直接称轒辒是匈奴车。这似乎暗示轒辒车是与北方民族有关的车辆设计。

(三) 辒辌车

辒辌车,四轮卧车。辒辌车史料记载很多,择年代早且有详解者列举如下:

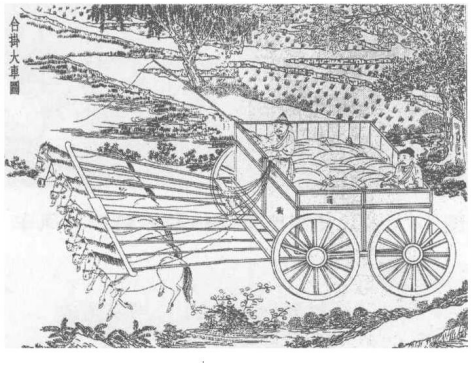


图 18　《天工开物》刊刻明代四轮大车

1.《史记·李斯列传》:"李斯以为上在外崩,无真太子,故秘之。置始皇居辒辌车中,百官奏事上食如故,宦者辄从辒辌车中可诸奏事。"文颖曰:"辒辌车如今丧车也。"孟康曰:"如衣车,有窗牖,闭之则温,开之则凉,故名之'辒辌车'也。"如淳曰:"辒辌车,其形广大,有羽饰也。"

2.《汉书·霍光金日磾传》:"光薨……载光尸柩以辒辌车。"师古曰:"辒辌本安车也,可以卧息。后因载丧,饰以柳翣,故遂为丧车耳。辒者密闭,辌者旁开窗牖,各别一乘,随事为名,后人既专以载丧,又去

其一，总为藩饰，而合二名呼之耳。”

3.《宋书》：“汉制，大行载辒辌车，四轮，其饰如金根，加施组连璧，交络，四角金龙首衔璧，垂五采，折羽流苏，前后云气画帷裳……自汉霍光、晋安平、齐王、贾充、王导、谢安、宋江夏王葬以殊礼者，皆大辂黄屋，载辒辌车。”

4.《南齐书·舆服》：“辒辌车，四轮，饰如金根，施组衔璧，垂五采，折羽葆流苏，前后云气错画帷裳，以素为池而黼。”

在上述材料中，我们应当注意的是，辒辌车原本不是丧车，而是可以“息卧”的“安车”，而且是两种不同的车，辒车是“密闭”的车，乘之温暖，辌车是开有窗牖的车，乘之凉爽。后合二为一，称“辒辌车”。自秦始皇外崩载以辒辌车，后则“专以载丧”，再饰有羽饰之类，成为帝王及王公贵族的专用丧车。孟康和师古对辒辌车的演变均作了详细释解，二人所述相同，可信。从中透露出先秦与汉代存在着一种可卧息的生活用四轮大车。

（四）輀车

輀车，四轮丧车。关于这种丧车，文献记载是：

1.《释名·释丧制》：“舆棺之车曰輀。輀，耳也，悬于左右前后铜鱼摇绞之属耳耳然也。其盖曰柳，柳，聚也，众饰所聚，亦其形偻也。亦曰鳖甲，似鳖甲亦然也。”

2.《说文》：“輀，丧车也。”

3.《汉书·王莽传》：“莽乃造华盖九重，高八丈一尺，金瑵羽葆，载以祕机四轮车……百官窃言：‘此似輀车，非仙物也’。”

4.《宋书》：“桓玄篡立，殿上施绛绫帐，镂黄金为颜，四角金龙，衔五色羽葆流苏，群下窃相谓曰：‘颇类輀车’。此服妖也。”

5.《新唐书》：“輴出，到輀车，执绋者解属于輀车，设帷障于輴后，遂升柩……輀车以次行。”

6.《宋史》：“六品以上七尺，皆书某官封姓之柩。诸輀车甲车，无幰……”

7.《明史》：“引者，引车之绋也；披者，以纁为之，系于輀车四柱，在旁执之，以备倾覆者也。”

在上述材料中，都未表明輀车有四轮，尽管模糊不清，但有三点可以肯定：1.輀车与王莽所造四轮车相似，至少轮相同，若輀车是二轮，则百官不会以二轮与四轮登仙车比附；2.輀车是丧车，上饰各种繁复饰件，随车行而发声响；3.车舆形偻或鳖甲形篷。因此，可以说輀车应是四轮车。对照汉代明器青铜四轮车，上饰虎蛇蛙鱼及悬挂之铜铃，可以断定为輀车。而画像石所见四轮车，有鳖甲形车篷，可以想见内装棺柩，与文献描述輀车之形相吻合，也能推断为輀车。輀车无疑是四轮丧车。级别与辒辌车相比略低，为一般大臣、贵族、商贾之丧用专车。

（五）四轮车

直接称四轮车的文献记载有：

1.《汉书·王莽传》：“或言黄帝时建华盖以登仙，莽乃造华盖九重，高八丈一尺，金瑵羽葆，载以祕机四轮车，驾六马，力士三百人黄衣帻，车上人击鼓，挽者皆呼：‘登仙’。”

2.《后汉书·孝献帝记》：“天子葬，太仆驾四轮辀为宾车，大练为屋幙。”

3.《南齐书·魏虏》:“前施金香炉,琉璃四轮车,元会日,六七十人牵上殿。”

4.《明史·车船》:“景泰元年,定襄伯郭登请仿古制为偏箱车,辕长丈三尺,阔九尺,高七尺五寸,箱作薄皮,置铳。出则左右相连,前后相接,四轮车一,列五色旗,视敌指挥。”

5.《洛阳伽蓝记·永明寺》:“乘四轮马为车,斯调国出火浣布,以树皮为之。”

6.《通典·边防典》:“弗敌沙在蓝氏城东……国人乘四轮车,或四牛、六牛、八牛之,在车大小而已。”

7.《天工开物》:“凡四轮大车量可载五十石,骡马多者或十二挂或十挂,少亦八挂。”

以上文献所载虽同为四轮车,但王莽造四轮车做升仙用;“四轮辎”是宾车;而“琉璃四轮车”由几十人牵引,不会是小型玩具,而是与现实中所见相同的大型车辆;《明史》所载属四轮战车;《洛阳伽蓝记》和《通典》所述是西域诸国所造四轮车;《天工开物》所记,是生产用四轮大车。各有各的用途和形式。

(六) 柳车、广柳车、广辙车

这是一种通用大车,见《史记》等书。

《史记·季布栾布列传》:“季布许之。乃髡钳季布,衣褐衣,置广柳车中。”服虔曰:“东郡谓广辙车为‘柳’”。邓展曰:“皆棺饰也。载以丧车,欲人不知也。”李奇曰:“大牛车也。车上覆为柳。”瓒曰:“茂陵书中有广柳车,每县数百乘,是今运转大车是也。”索隐案:“服虔、臣瓒所据,云东郡谓广辙车为广柳车,及茂陵书称每县广柳车数百乘,则凡大车任载运者,通名 广柳车,然则柳为车通名。”

可见,柳车、广柳车、广辙车为同一种车,还作为运转大车,当是通用的大牛车。但未述及四轮。从描述现象看,有两点不必怀疑:1.车上有饰(覆为柳);2.作丧车用。那么,什么是“柳”?《汉书·季布传》与《史记》所载略同,注引晋灼曰:“周礼说:‘衣翣柳’,柳,聚也,众释所聚也。此为载以丧车,欲人不知也。”可见《礼记·杂记》:“诸侯行而死于馆……其輤而”,郑注:“輤,载柩将殡之车饰也。……将葬,载柩之车饰曰柳。谓鳖甲边缘。”孔疏:“云葬载柩之车饰曰柳者,证此经中非将葬车也。云谓鳖甲边缘者,复说輤象鳖甲,覆于棺上,中央隆高,四面渐下,象边缘垂于輤之四边,与輤连体,则亦赤也。若葬车之饰,则上用荒,不用輤也。”再见《礼记·丧服大记》郑注:“荒,蒙也,在旁曰帷,在上曰荒,皆所以衣柳也,土布帷布荒者,白布也,君大夫加文章焉。”孔疏:“帷,柳车边障也,以白布为之。”又曰:“荒,蒙也,谓柳车上覆,谓鳖甲也。”

从上述所引文献看,“柳”是丧车之饰,“柳”的形状是中间隆起四周偏低,外貌呈鳖甲状,外面所蒙材料是一种白布制成的“荒”。如此看来,柳车作丧车用应与輀车相似,作为运载灵柩的大型车辆,极有可能是四轮车,应是由生活、生产中的大牛车改装而来。与輀车不同的是,牵引时柳车用牛,輀车则用人拽之。

(七) 太平车非四轮车

太平车的出名要比上述诸名晚,始见于宋代。现代有人以太平车命名四轮车,但从文献记录和图像对照看,太平车主要是指载重量大的双轮大车。其有关记载是:

1.《宋史·沈括传》:“括曰:‘车战之利,见于历世。然古人所谓兵车者,轻车也,五御折旋,利于捷速。今之民间辎车重大,日不能行三十里,故世谓之太平车,但可施于无事之日尔。’”

2.《图画见闻志》:“支选,不知何许人也,仁宗朝为图画院祗候。工画太平车及江州车,又画酒肆边

统缚楼子，有分疏界画之功，兼工杂画。”

3.《邵氏闻见后录》：“今之民间辎重车，重大椎朴。以牛挽之，日不能行三十里，少蒙雨雪，则跬步不进，故俗谓之太平。”

4.《东京梦华录》：“东京般载车。大者曰太平。上有箱无盖，箱如枸欄而平，板壁前出两木，长二三尺许。驾车人在中间，两手扶捉鞭绥，驾之。前列骡或驴二十余，前后作两行，或牛五七头拽之，车两轮与箱齐，后有两斜木脚拖……”

从沈括所说太平车是“日不能行三十里”的辎重大车，孟元老所言太平车需“骡或驴二十余”、“或牛五七头拽之”看，极似四轮车。郭若虚说支选工画太平车，但支选的画遗存极少，我们无法对照确认是否四轮。值得注意的是，孟元老有：“车两轮与箱齐，后有两斜木脚拖”句，这分明是指双轮车而言，因为双轮车在停歇时，需用木脚支撑，否则会前后倾倒，而四轮车因四轮能保持平稳则无需木脚支撑。在《溪山行旅图》中有车后带两斜木脚拖的双轮大车。在《闸口盘车图》中绘有5辆，在《清明上河图》中绘有7辆这样的有厢双轮车。对照图形，从造型结构看，均与孟元老所述相似。

因此，宋代的太平车指的应是这类双轮厢车。这是一种生活中常见的极为普遍的载重运输车，并一直沿用下来，在文学作品中屡有提及。如元曲《元宵忆旧》：“新愁装满太平车，旧恨常堆几万叠”，《西厢记》第一折中：“端的是太平车约有十余载”，《水浒传》第六十一回说卢俊义雇了十辆“太平车子”，《喻世明言》第十一卷说仁宗皇帝在宫中“梦一金甲神人，坐驾太平车一辆”，想必都是这种类型。

中国人认为太平是理想的方舟。诸如太平年、太平事、太平庄、太平桥、太平灯等种种称谓，体现出先民在艰难岁月中对太平盛世的渴望。而太平车之名，除了精神因素外，还有气候以及结构平稳等因素的考虑。今人因四轮车的特性而赋予太平两字，但起码在清末之前未有将二者联系起来的记录。是否如此，还待深入研究。

四、田野考察所见四轮车实录

在苏、鲁、皖、豫交界地区，至今存有一种四轮大车，但未见专题介绍和研究，其造型形式不得而知。2005年12月4日，笔者专程赴徐州察看。行前得知，徐州汉画像馆在多年前自安徽淮南征集到一辆四轮车。于是，抵达徐州后，直奔徐州汉画像馆。见四轮车置于院内小竹林前的草地上，全车完整无缺损，厚重，体量大，有六七成新(图19)。以下为当时所作的部分记录：

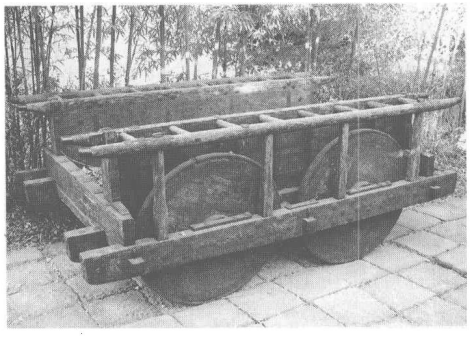


图19　安徽淮南现代农用四轮大车

(一) 轮与辐

车两侧各有两轮，轮高几乎与车厢齐，轮直径为80厘米，无辐条，形似铁饼。轮心厚鼓，轮边薄平，厚处有10厘米，薄处为4.5厘米。全轮有三块整木拼合，用铁件加固而成。牙部即轮边与地面接触处用1厘米厚、4.5厘米宽的弓形铁条分5段围镶。四轮高大、坚固、厚实、稳重。无辐之轮，是较早的轮子形式，汉时仍有。按《说文》：“有

辐曰轮,无辐曰辁",该轮应为"辁"。戴震所言:"辁者,轮之名",就是指这种实心轮。

(二) 车轴

一侧两轮有栅式箱体相罩,轮心处有两根长221厘米、宽14厘米、厚7厘米的大木料相夹。轮心内外两侧各附有直径35厘米(内侧)和32厘米(外侧)厚3厘米的木质圆形附件,车轴为铁质,直径3.8厘米,贯通轮中心向两边伸出,安插在两侧大木料的铁质内凹处。行进中需常在凹处抹油以便润滑运转。

(三) 车厢

车有厢无盖,厢外体高61.5厘米,宽136厘米,厢内体高45厘米,宽82.5厘米。车厢左右两侧各有一栅式厢体罩轮,外有四根下方上圆的木条相连,上有两根两头略尖的长圆木相接,再用八节短木条接合。内是拼合木板,厢底离地40厘米也用木板拼合,行进平稳。车厢前后无挡板,载物时可前后、左右伸出,上不封顶,适宜装载超长、超大、超重之物,但也可依需要加插挡板以便装载散状物。

(四) 车体

全车长221厘米,高94.5厘米,宽136厘米。车无辕,平头,不分前后,方便进退。全车用榫铆结构契合,再用铁件加固,凡木料露头处均封铁件。轮两侧四根大料及箱内侧等处还附有大铆钉,看似十分稳固、敦实。

(五) 材质

全车以木、铁材料制造而成,木质以槐树木和枣木等硬质木料为主,耐震、耐磨、耐碰撞,再刷塗桐油,防淋雨耐沤腐。铁质构件亦多,有弓形条铁、铁轴、接合凹形铁、转角加固铁件、长条形铁、大铁铆钉、封头铁等。

时值隆冬,测好数据手指已冻僵。友人静汝学闻信前来,在烤火聊天时,汝学告知,他儿时在铜山老家常乘坐叔伯们驾赶的这种四轮大车,印象深刻。现在家乡已不见此种车子,但在离此不远处一农家曾见过四轮车。于是,我们来到徐州南郊,在戴氏院内,又见两辆四轮大车。样式、尺寸、制法、与刚才所见完全相同,只是略旧些。因主人外出,该车出于何处不得而知。

汝学认真、热情,这时他用手机拨通铜山伯父家,问及车事。伯父告知,这种车叫"大车",过去在当地各县乡村是主要的田间运输车辆,因车体重约六七百斤,故用牛来拉车,空车时一牛可拉,重载时需用三头牛才能行进。"文革"结束,队里实行了生产责任制,收入增多后大伙购买了拖拉机、机动小三轮车和大卡车,四轮"大车"渐成废物。因车上铁件多,可做废铁卖百来元,就这样被拆卸,完整保存者极少。我们一起感叹,十分可惜。我急忙与汝学伯父约定,下次专程登门拜访,弄清刹车、转向、驾驭方式等相关问题。

近来一些新编县志将这种四轮大车称"太平车"。据山东《巨野县志》载:"清末至民国期间,所用工具主要有畜拉木制四轮太平车、两轮辕车。"[17]据统计,该县木制畜拉车在1949年有25 900辆,至1990年还有291辆[17],其中两轮、四轮各占多少不详。在巨野县所在的鲁西南一带,三四百户人家的村庄里,一般会有二三十辆四轮大车。乡村里将这种四轮车称作"牛车"或"轱辘头车"。

五、四轮车的几个相关问题

(一) 起源

中国四轮车无论就文献记载还是考古发掘看,它的出现可上溯到商周时期,后逐渐发展成为中国重要的运输工具,一直延续至20世纪中叶。最早发现的四轮车图像位于内蒙古乌兰察布,它与蒙古人民共和国阿尔泰山地区的众多四轮车岩画大致同期,属同一系统。而同一时期的中原一带未有四轮车的发现。与西亚乌尔王朝发现的四轮战车图形(公元前3000年)相比,至少晚了1500年。但我们不能肯定岩画四轮车就是后来中国四轮车的前身,因为在春秋时期秦国大墓所见的青铜四轮车又与岩画四轮车相去甚远,较少外来特点。而与西周末期中原晋国所造精细繁复的青铜六轮车十分相近,两者似乎是一脉相承的。之后,战国与汉代所出四轮车图像,形式多样,类型也逐渐齐全。如果说,中国四轮车在早期受到了西亚、中亚及匈奴四轮车的影响,到了这一阶段,已改造成为符合实际需要、符合中国礼仪规范的运输工具,成为中国交通运输工具的重要组成部分。

(二) 地域

中国四轮车出土发现地点很广,时代较早的,有北方草原地带以及与草原相邻的甘肃地区。此外,四轮车不仅在中国北方地区流行,在长江流域的江苏北部、江西、四川一带也有发现。因此,中国四轮车东可及于山东海上岛屿、江苏苏北地区,西可及于甘肃黄土高原、四川筰人夷族地区,北可及于内蒙古阿尔泰山脉草原,南可及于江西地区。中间如何交流传播,由于地形文化不同而随之发生的变化等等都是值得重视的。

(三) 式样

中国四轮车的式样主要在轮与箱体的变化上,轮有"辐"与"辁"之分,考古图像所见以有辐四轮车为主,而近代四轮木车之轮则以无辐的实心轮为多见。有辐之轮与《考工记》所述的制作方法一致,无辐之辁则不见制作方法记述。箱体变化较多,可分六类:1. 为无箱体的平板四轮车;2. 为龙舟形舆四轮车;3. 有篷式遮蔽形四轮车;4. 有箱无盖式四轮车;5. 宝幢式四轮车;6. 方形有盖开合式四轮车等。样式多变表明制作技术的成熟和功能的适应。唐宋之后,有箱无盖式四轮车可能逐渐成为通常的式样。

(四) 种类

中国四轮车种类丰富,用途广泛。考古及历史文献记载有九种类型,十多种用途:1. 兵车,如轒辒为战争用兵车;2. 丧车,輲车、輛车、广柳车、广辙车、辒辌车等用于丧葬;3. 安车,即生活用车,如辒辌车曾是可"卧息"之出行车;4. 升仙车,王莽作此升仙用;5. 礼仪车,琉璃四轮车为仪式用车;6. 宗教车,四轮宝幢车为宗教用车;7. 狩猎车,刻纹铜器上四轮车用于狩猎;8. 生产车,合挂大车是生产用车;9. 篮车,篮车为育婴车。

有的一车多用,田野考察所见四轮"大车"除用于田间运输外,也用于战时物资运输(淮海战役之前),还用于生活中的婚丧喜庆。如豫东一带办婚事时,普通人家在四轮车上用凉席弯曲搭成车篷,前后两面再用布帘遮挡,装饰成喜车迎送新娘。也有用于丧事,运载棺材至墓地。还用于访亲走友、搬家移物等等。

（五）牵引

中国四轮车的牵引方式主要有两类：一类是人拽之；另一类用牲畜牵拉。丧车、兵车、篮车、宗教用车大都以人拽或推为主。车无辕，人在车前分两排用绳索牵引向前缓行，力求平稳。人数视车型大小及等级而定，少则十人，多则六七十人，绳系于车上后轮轴，或肩行，或拉行。篮车因小可一人推之。兵车则多人隐匿在后或于车底推之。其他车则多用畜力牵引，常见为三四头牛拉（图 20）[18]，也有用马、骡，多达十余匹，分两行牵之。在江南一带则用一匹牛拉（图 21）[18]。畜力牵引采用的是“轭靷式系驾法”。

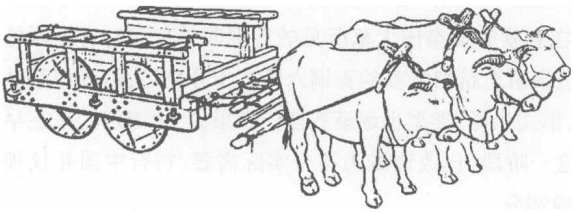


图 20　四轮车的牵引方式（山东、安徽）

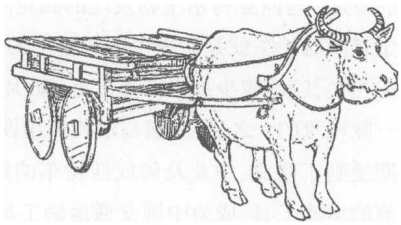


图 21　四轮车的牵引方式（江南）

（六）转向

中国四轮车在几千年的发展演变中，未能发明自由转向装置，这是事实。因此，它不能替代自由灵活的二轮车，不能在复杂多变的地形中行驶，因其自身的重量和超载重量不能作长途运输，这在一定程度上也制约了四轮车在中国的普遍流行。但是，四轮车的转向问题并不像我们想象的那么困难，从考古所见图像看，无论在草原、海岛，还是狩猎、出行均能体现出驾驭的灵活，并无太多的呆笨之感。

从田野考察所见，四轮车在转向时只能拐大弯，有时驭手要在车下用硬木棒撬其后尾，助其转向。当需要相反方向行进时，则无需车辆调转，只要卸下牛马调头牵引即可。若路途短、路平坦，较少遇桥或坡，刹车时只需控制牲畜，车可停歇，一般少有惯性，有时也需驭手使棍插地扳动助其停止。

六、结语

综上所述，中国的四轮车起源并不晚，分布地域几乎为整个中国，样式造型丰富多彩，用途也十分广泛，并一直延续至 20 世纪中叶。如此重要的运输工具必然会在漫长的历史进程中留下踪迹，以各种形式反映出来。以上汇集的岩画、青铜器、青铜纹饰、汉画像石、敦煌壁画、木板插图以及实物形象，为我们提供了珍贵的四轮车资料及运输史、设计史研究史料，就上述材料，试对中国古代四轮车作一历史演进的释解。

中国四轮车始于商周时期的北方地区，之后，随时代变化而呈逐渐增多扩展之势。到春秋战国时期，制造技术的发展和实用的需要促使其产生出兵车、丧车、安车、狩猎车、出行车等种类，地域也扩至东部沿海、长江下游地区，这是四轮车的发展时期。至秦汉，统治阶级推崇礼乐，重视丧葬，一些生活用车在合礼制的情况下演变为辒辌车、輀车、广柳车等丧车，并制作精细、华丽、繁缛，还产生出升仙车等仪式用车，这是四轮车的成熟流行时期。魏晋战事纷乱，轒辒有用武之地，而社会上层仍造辒辌等车用于丧事。唐代宗教用车与生活用车并重。宋代太平车虽从文献记述看并非四轮车，但辒辌车、輀车等丧

葬用车被延续下来。宋之后，四轮车更加实用化，至明代，兵车、生产用四轮车进一步发展，因此，进入了持续发展期。清代四轮童车、玩具四轮车、仪式用四轮车图像亦有发现[19]。近代以来，在苏、鲁、皖、豫地区多见农用生产四轮车，但整个四轮车的发展已进入了最后的消退期。随着西方动力四轮拖拉机、卡车的进入，中国古代木质四轮车的发展已近尾声，至20世纪70年代，真正退出历史舞台。

总的来看，中国四轮车在春秋时期已具中国典型的造型特征，秦汉时进一步加强礼乐化，四轮车成为礼制的一部分。几千年来，中国四轮车以一种若隐若现的方式存在，因其用途特殊而带着神秘的色彩，因其平稳，负载量大，用途广而长期保留在古代先民的生产、生活之中，又因其转向问题最终未能获得与双轮车相同的运输工具的主流地位。

[补记]

1. 关于四轮兵车“轒辒”的图像，《武经总要前集》卷十，廿页背面刊有“轒辒车”图形(图22)，车四轮，车篷蒙皮革，车篷一头封闭，另一头敞开，可藏十余人，主要用于运兵、进攻和填壕，与杜牧、张预所言相同。而杜牧所谓木驴，在《武经总要前集》卷十中亦有发现，廿一页正面刊有“木牛车”(图23)，背面刊有“尖头木驴”车(图24)，“木牛车”造型与“轒辒车”相同，但材质从绘制手法看，非皮革，可能不作进

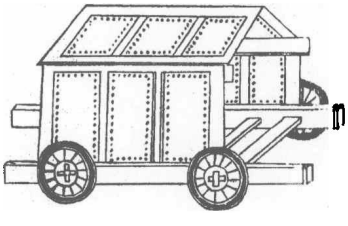


图22 《武经总要前集》刊“轒辒车”

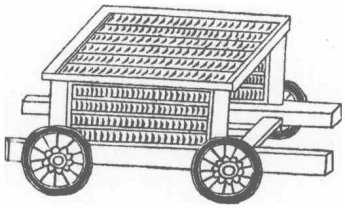


图23 《武经总要前集》刊“木牛车”

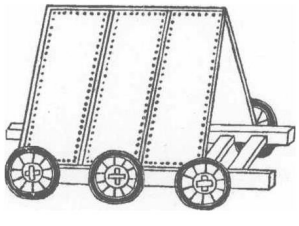


图24 《武经总要前集》刊“尖头木驴”车

图25 山东潍县杨家埠年画《牛马平安图》中四轮大车

攻用。而“尖头木驴”的材质与“轒辒车”同，应是皮革材料，车篷特别设计成三角状，是为了进攻时避矢石。轮为六轮，更加平稳可靠。在本文撰写过程中曾在吴山主编的《中国工艺美术大辞典》“轒辒”条目中见过该“轒辒车”图形，但未能查到该图像的出处，为此专门访问吴山先生，也因时间相隔太长无法确认来源。今查得此图，特补上。

2. 近日获木板年画多幅，中有山东潍县杨家埠同顺德作坊所印《牛马平安图》(图25)，该图主要内容描绘四轮大车一辆，有四头牲畜牵拉，车的结构与图19安徽淮南四轮大车相同。可见此类生产大车流行地域较广，极为普遍。现补记。

参考文献

[1] 龚缨晏.车子的演进与传播——兼论中国古代马车的起源问题.浙江大学学报,2003(3)

[2] 盖茂林.蒙古高原青铜时代的车辆岩画.中国少数民族科技史研究,1987(1)

[3] (俄)诺甫戈罗多娃.蒙古山中的古代车辆岩画.文物考古参考资料,1980(2)

[4] 冯诚,谭飞,张燕.秦始皇第一祖陵大白于世——甘肃礼县被认定为秦人发祥地 [EB/OL].(2002-09-03).[2006-03-08].http://www.cnhan.com/big5/content/2002-09/03/content-201703.htm

[5] 郭宝钧.山彪镇与琉璃阁.北京:科学出版社,1959

[6] 宋玲平.再议辉县琉璃阁春秋大墓的国别.故宫博物院院刊,2003(4)

[7] 烟台市文物管理委员会.山东长岛王沟东周墓群.考古学报,1993(1)

[8] 淮阴市博物馆.淮阴高庄战国墓.考古学报,1988(2)

[9] 王厚宇,王卫清.淮阴高庄战国墓的青铜舆饰及相关问题.故宫博物院院刊,2000(6)

[10] 王恩礼,赖非.山东微山县汉代画像石调查报告.考古,1989(8)

[11] 信立祥.汉代明器铜輛车考.中国历史文物,2003(2)

[12] 马今洪.馆藏青铜案形器的研究.上海博物馆集刊,2002(9)

[13] 敦煌研究院.敦煌壁画第二八五、一四八、一五六、二五窟.南京:江苏美术出版社,1998

[14] 马德.敦煌壁画交通工具史料论述.敦煌研究,1995(1)

[15] 马德.敦煌壁画中的多轮车与椅轿.敦煌研究,2001(2)

[16] 宋应星.天工开物.扬州:江苏广陵古籍刻印社,1997

[17] 山东省巨野县史志编纂委员会.巨野县志.济南:齐鲁书社,1996

[18] 农业生产工具参考资料.上海:上海人民出版社,1965

[19] 苏州工艺美术职业技术学院.苏州桃花坞木刻年画.南京:江苏美术出版社,2004

原刊《中国美术研究》2006年第1期

戏剧学

清代的戏班管理

钱志中

看戏观剧在元明清三代是主流文化娱乐活动。尤其是清代戏曲,在继承前代的基础上更是出现了昆曲的繁荣、徽班进京、徽汉合流、同光十三绝以及国剧——京剧的诞生。有清一代,上至王公贵族,下至游民乞丐,人们对戏曲的追捧蔚然成风。作为戏曲的演出机构,清代戏班承担着角色选定、剧目编排、行头置办、演出外联等任务,其组织日渐成熟,管理自成体系,在长期的舞台演出实践中还催生出一批声名赫赫的名戏班。分析清代戏班内部组织结构及其管理模式是一件很有意义的事情。它对今天的演出市场、剧团管理都有着积极的借鉴意义。

一、清代戏班的组织构成

经过金、元家庭流动戏班的初步成型与明代有较强季节性的营业性戏班的日渐繁盛,清代戏班从人数规模到衣箱行头的排场都有较大发展。不管是扎根在城市、管理严密的正规戏班,还是流动演出、相对松散灵活的民间流动戏班,相对完整规范的组织形式已经形成。

清代规模较大的戏班一般由富裕名伶单独创办或者由资金实力雄厚的豪绅(他们许多是热爱戏曲的票友)独资或合资兴办。他们对戏班运营的内外部环境比较熟悉与了解,具备一定的组织管理经验。以京剧戏班为例,人员编制从一百多到十几人不等。其人员大致由以下几方面构成:1.专业演出人员。专业演出人员分角色与场面两类。角色中的生旦净丑各行一般都配有一定数量的头等角、二路角和三路以下角色。另有上下手(对打的筋斗匠)、龙套若干(龙套在戏班之间可串用)。场面亦称"随手",是戏曲演出的乐队伴奏。弦乐伴奏为文场,打击乐器伴奏为武场。2.舞台前后台工作人员。主要有监场人、管衣箱人、管盔箱人、梳头人(旦角化妆师)、管旗包箱人、管后场桌人、打门帘人、管彩匣人以及催戏人、管水锅人、扛切末人(搬运道具)。3.专业管理人员。一为上层管理人员:承班人、领班人(类似今天的剧团团长或演出集团的总经理)和总管事人(分管业务的经理)。二为一般管理人员:小管事、催场人、查堂人、司账人。清代戏班内部习惯以行与科来分类,凡登场演戏的都称行,辅佐演戏,不登台表演的都曰科,京剧

戏班有七行七科之说：生行、旦行、净行、丑行、武行、流行、上下手，名曰七行；音乐科、剧通科、剧装科、盔箱科、容装科、经励科、交通科，名曰七科。分类细致完备，有较强的科学性与可操作性。

清代戏班中专业演出人员及舞台前后台工作人员在戏班的组织构成中占绝大多数。其内部结构比例合理，运转效率高。纯粹的管理人员少而精干。在乾隆四十八年苏州《翼宿神祠碑记》碑阴修庙捐资名单中提及的"维扬广德太平班"是苏、扬一带的大戏班，仅演员就有80人的规模。在清代，一个中等规模的戏班至少配备头等角一至二人、二路角二至三人和三路以下角色一般是老生七八人，旦行十余人，净行六七人，老旦一二人，丑行四五人，武生武旦各二三人。另有上下手(对打的筋斗匠)、龙套若干(龙套在戏班之间可串用)。场面构成中，胡琴、打鼓各三至四人，弦子、月琴、大锣、小锣、笙各二人。为了进一步压缩戏班组成人员，戏班对演员跨行当兼演能力都有明确要求。比如"老旦兼演太监，生净可以互演，名曰：'两抱'。凡带满髯人员，生净皆须能演，净、丑应当互演，亦曰'两抱'。凡三花脸之戏，净、丑皆须能演。老旦带演老生，如一戏用老生太多，生角不敷用时，可请老旦代之"(张发颖《中国戏班史》)。

清代戏班的内部组织构成清晰，系统性强，各类人员工作职能明确，管理分工由上至下，有条不紊。体现出较为成熟的组织安排水平。戏班无闲人、戏班无庸人是清代戏班的组班原则。

二、清代戏班的规范管理

从金元家庭戏班的组织形成到明代一般性营业戏班，从清初的民间戏班到同光时期像三庆、四喜、春台、万顺和等大戏班、名戏班，各种约定俗成的班规班约渐趋成熟与定型。由于戏班从业人员的文化水平普遍不高，也由于伶人在整个社会中的地位低下，清代对戏班内部人员的管理约束条款多、要求严、处罚重。从另一个角度来看，这些繁多的班规又是维系戏班自身生存发展、确保戏剧演出质量的不可或缺的制度保证。规范化、条文化的戏班规约是清代戏班成熟的具体表现。1904年成立的"喜连成"(1912年改为富连成)的《梨园规约》可以一窥当时梨园内部管理的全面与细致：

梨园规约

临场推诿，革除。临时告假，同上；或缓留；如有特别事故，不在此例。在班思班，永不叙用。在班结党，责罚不贷。临时误场，责罚。背班逃走，追回，从重惩罚，不留。夜晚串铺，重责，罚跪。偷窃物件，重罚，不留。设局赌钱，责罚。口角斗殴，责罚。倚强压弱，责罚。克扣公款，责罚，不叙用。无事串班，责罚。歇哑巴工，如辞班，责罚。扮戏耍笑，责罚。扮戏懈怠，责罚。当场开搅，责罚。错报家门，责罚。台上翻场，责罚。当场阴人，责罚。混乱冒场，责罚。登台懈场，责罚。台上笑场，责罚。

最要：

后台不得犯野蛮、撞闯祖师龛、盔驾、供器桌；斗殴拉账桌、摔牙笏、砸戏圭、捅人名牌、抢箱板等情，一律罚办不贷。

后台座位管理各有次序，不得乱扰。管事人坐账桌。催场人、上下场，坐后场门旗包箱。生行坐二衣箱。贴行坐大衣箱。净行坐盔头箱。末行坐靴包箱。武行、上下手坐把子箱。丑行座位不分。此外，后台还有两桌子：彩匣子、梳头桌、后场桌。

最忌：

后台不得坐箱口。大衣箱上不准睡觉。箱案不得坐人。不得两脚磕箱。上玉带不得白虎。后台不

准晃旗。加官、财神、喜神各脸不得仰面，戴脸不准照镜说话。戴王帽遇草王盔，不得同箱并座。扮关公、身佛角色须要净身。后台不得做闲事。净行不得掺彩条。生行忌落髯口。贴行忌掺头、吊跷、落裤。贴行扮戏，不得赤背。扮相不得丢头忘尾。扮戏不得吃烟。后台不得张伞。后台不准弈棋。后台不准合掌。后台不准搬膝。前台不准言"更"。后台不准言"梦"。青龙刀、白虎鞭、火髯、魁星脸、神鬼脸，一切大样刀具如大枪、斧、戟、镏金镗、盘龙棍、大小槊、降魔杵、大纛旗、灵官鞭、鬼头刀、雷公旗、钻、彩匣、朱笔等件，不得乱动，如犯重责。

后台责任：

生末行扮加官。净丑行扮财神。净丑行扮魁星。武行扮雷公。上下手穿行。九龙口言公。领班人调查。丑行调查。管伙食人掌刑。武行头掌刑。丑行开笔勾脸。生净行上香开戏。

以上规条。内分最要、最忌、责罚、秩序、座位、责任各款，详细列出。我辈同人，各宜遵守，不得自误。官工日期，不得私自彩唱。违者按例重责不贷。

（叶龙章《喜（富）连成科班始末》）

喜连成的这份梨园规约虽然琐细繁杂，缺乏条理，但细细看来，其管理约束的要求大致集中在以下几方面：一是对戏品戏德的要求。临场推诿、临时告假、临时误场、背班逃走，这些直接关涉戏剧演出正常进行的行为在班规里都要受到革除、永不叙用、责罚等严厉的惩罚措施，是戏品不好的表现。赌博、偷盗、打架斗殴是道德品质低下的表现，同样会受到处罚。清代戏班特别强调职业道德，在班思班、克扣公款、以强凌弱都会危害戏班内部稳定，是梨园禁忌。二是对演出过程的规范。戏剧演出过程是一个需要全体演职员协同配合的动态过程。各个环节应该分工明确，演出节奏应该张弛有度，人员前后台流动应该有序规范。对戏班班主而言，演出不容出现任何闪失。所以规约上详细开列了演出过程中违规受责罚的若干种情形。什么行当的演员坐什么位置候戏，什么角色的衣帽盔冠、兵器头饰应该放什么衣箱中，摆放次序如何，后台物件的具体陈放都有明确的规矩。其最终目的是为了使整个演出过程井然有序，忙而不乱。清代戏园与戏班是两分的，戏园不能组班，戏班也不能兼营戏园。从戏班进入戏园为演出做准备开始，完整的梨园规范便让整个戏班处于一个相对紧张有序的状态。时间长了，这些规范已经变成梨园人自觉遵守的习惯。三是在演职人员职能分工明确的基础上进一步认定对违禁者进行调查、仲裁、执行责罚的具体人员以及他们的权利与义务。在清代戏班中，因为鼓师充当整个伴奏乐队的指挥，又因为传唐明皇曾经在乐队打过鼓，所以鼓师在戏班中有着举足轻重的"话语权"。他可以对争执双方进行仲裁，说公平话。戏班中的领班人与丑行有调查之权力，武行头和管伙食人负责执行责罚。这些已经形成定例。

总的说来，戏班班主对演职人员的管理思想建立在重道、明德、行法、重术的基础之上，主要侧重"法治"，具有浓厚的封建宗法制色彩。但是，儒家"修己安人"的传统管理思想在清代戏班内部管理上也同样有所体现。程长庚执掌三庆班几十年，表演造诣高深，人称"巨擘"，然而他本人"遇伶界中人，老必抚，幼必教，乏资必周；无归必养，无资斧必赆；有过必殷殷劝勉，重则训饰惩戒，虽亲族无或轻免，故以是人服老班之公"（王梦生《梨园佳话》）。更为可贵的是，他本人就是遵守梨园规约的楷模。有一年督察院团拜，邀请长庚串四喜班演戏，长庚坚决不从，众官僚竟将长庚拘锁于台柱之下以辱之。"问其何以不唱，长庚漫称喉痛。事后好事者询其故，长庚正色曰：'锁宁足畏，吾畏无以对三庆诸兄弟。'"（张次溪《燕

都名伶传》)程长庚严于律己,以自身的艺德来感化影响其他演员,体现出个人管理与群体管理相统一的管理理念。也正因为此,三庆班才几十年不倒,并成为响当当的名班。

三、清代戏班的签约制度——包银与戏份

清代早期的戏班实行集体制,不强调名角明星的作用,演员与乐师、演员与一般管理人员之间都是相对平等的关系。戏班的演出以全班为整体,不张贴宣传海报,不标明当天的演出剧目与演员,戏码的排列顺序亦没有特别的讲究。演员签约某一戏班实行的是薪金的"包银制"。"包银"一词最早出现在道光年间杨懋建《梦华锁簿》"聘歌师食月俸者曰'拿包银'"。陈彦衡《旧剧丛谈》谓"长庚时搭班名角,皆有包银,最多者不过大钱八百吊"。包银一般按一年或一月付给演员固定数目的银钱。这种"固定工资"是有很大级差的,主要还是考虑到不同演员在戏班中的能力、作用等综合因素权衡决定的。同治年间,山西榆次大商人王钺承办中路梆子戏班——四喜班的时候,委托总管王守信约平阳名艺人大嘴丑在永济、蒲州、泽州招聘演职人员,签约演员按一年包银明码标价:"正红,满年铜钱一千吊。二套红,满年铜钱五百吊。老生,满年铜钱三百吊。正生,满年铜钱六百吊……琴师,满年铜钱四百吊。二弦,满年铜钱二百吊。三弦,满年铜钱二百吊。四弦,满年铜钱二百吊。打杂,满年铜钱五十吊。"(《晋剧百年史话》)正红的年薪是打杂的20倍。对演员而言,"包银制"是一种收入稳定的戏班签约形式,演员一经签约,便无后顾之忧,尽管安心演戏,尤其是遇到国丧斋戒忌辰等长期禁戏期可以免去衣食之烦忧;对戏班来说,其好处在于维持了戏班的相对稳定性,减少了人员流动,有利于保证演出质量。据《道咸以来朝野杂记》记载:"从前各角每年皆使班主包银,多者数百两,少亦几十两。此一年中不准搭加他班,梨园通例也。"

从管理的角度考虑,包银制的不足也是很明显的,它容易滋生懒散懈怠心理,激励机制不是非常明显。尤其是对班子中的重要角色,固定薪金与演员心理预期常常有较大差距。戏班管理者也深知其中落差,会适时采取弥补措施来进行调节。比如在包银基础上另给"车钱"。这笔费用并不是按照坐车需要而付的钱,实际上就是变相的薪水补贴。齐如山《戏班》"车钱"条云:"从前各角除拿包银外,每日上园子演戏,另拿车钱,小脚至少每日大个钱四吊至八吊,二三路脚十吊至十二吊,好脚最多到三十六吊至四十八吊,此为顶高之数。虽张二魁、程长庚一生未过此数。到光绪末叶,十三红、十三旦等人,曾经到过六十吊。以后谭鑫培等人,亦到过六十吊,以后渐渐涨至一二百吊或几十元,然此已成为戏份性质,与从前之车钱不同矣。"车钱的发放标准虽然按照角色等级定例,多少不等,但是只要开戏,人人皆有,所以它作为包银的补充对戏班整体起到了一定的激励作用。同时,它的出现促成了包银制向戏份制的最终衍变。

戏份是签约演员从每日戏园收入中按照一定的比例提取酬金。戏份制按天结算,按演出场次多少相应提取报酬,无戏无钱。戏份制的产生源于好角、名角对包银的抵制与不满。客观上,演戏是当时社会最受欢迎的娱乐形式,各戏班为提高名声争抢好演员,包银成了束缚演员自我发展的紧箍咒;主观上,随着演员搭班演出情况的出现,物质利益的刺激驱动演员要求按劳取酬。戏份制的始作俑者是杨月楼。杨月楼于光绪初年从上海回北京,搭三庆班演出,极能叫座。他认为拿包银不合算,所以与班主商榷改为分成,每日卖多少钱,杨月楼拿几成。"从此以后,北京包银制的成规算是给破坏了。"(齐如山《京剧之变迁》)

戏份制与清代中后期名角挑班制的组班形式的形成互为因果。它们的社会大背景都是资本主义生

产关系的萌芽逐渐取代凝固封闭的封建关系。观众的审美情趣、审美偏好也从欣赏戏剧表演本身向欣赏某一演员的表演水平、表演能力转变。戏份制的实行使戏班中的竞争机制逐步形成,戏班管理趋向灵活、高效,经济杠杆极大地调动了演员表演的积极性与创造性。演员在戏班中没有了退路,只能不断向更高的艺术层次与艺术境界努力。戏份制进一步催生了好角、名角。同时,戏班反过来可以用好的剧目、好角名角吸引观众,可以提高上座率,为戏班创造更多演出收入。所以,清代中后期的戏份制打破了戏班整个管理系统的平衡,戏班对名角、好角的管理相对宽松而富有弹性,戏班的目标管理开始向名演员倾斜。因为被称为"台柱子"的名角常常直接关系到戏班的生存发展。以清中期北京剧坛的轰动人物魏长生为例:"(长生)已亥岁随人入都。时双庆部不为众赏,歌楼莫之齿及。长生告其部人曰:'使我入班,两月而不为诸君增价者,甘受罚无悔。'既而以《滚楼》一剧名动京城,观者日至千余,六大班顿为之减色。……庚辛之际,征歌舞者无不以双庆部为第一也。"(清吴太初《燕兰小谱》)劳资双方相互需要,相互提携。名角与戏班的关系可见一斑。他们在经济收入方面与戏班一般成员的差距进一步拉大。其归根结底的原因还是由于"贡献"不同。

四、清代戏班的市场意识

戏班的最终目标是通过营业性演出获得收入,创造财富。戏班的所有管理手段与职能都围绕这一目标。清代戏班在明代家班、民间戏班演出经验的基础上,注重适应市场需求并有意拓展演出空间。

首先,在剧目的选定上,各大戏班都力图结合本班当行演员的特点与擅长,编排能叫座、受欢迎的戏,而不是邯郸学步,跟在其他戏班亦步亦趋。比如三庆班的《三国演义》、《列国》、《乾坤镜》,四喜班的《梅玉配》、《成龙会》、《五彩舆》、《雁门关》,春台班的《混元盒》、《绿牡丹》等剧目,已经成为各自的品牌剧目。还有的戏是与某一名角密不可分的。比如光绪中叶的几位好的老生,孙菊仙以《朱砂痣》擅长,谭鑫培以《卖马》擅长,汪桂芬以《昭关》擅长,观众看戏往往不是冲着戏班来的,而是冲着某角儿的某出戏来的,有些戏迷、票友更是逢某角的某出戏必看。后来,戏班之间已经形成惯例:甲班排的戏,乙班不再排;甲角演红的戏,乙角不再演。打造品牌戏是戏班应对生存竞争、占领演出市场的第一选择。

其次,在演出机制上,清代戏班显示出愈加多变的态势。在演出形式方面,除了正规的戏园演出外,唱堂会、流动演出、宫中传差以及后来出现的名角出外跑码头搭班演出都使戏班处在一个运转灵活多样的经营状态。且多样性的演出形式形成各自的演出优势与特点:戏园演出是戏班正常演出场所,管理规范,观众群体稳定,收入也相对稳定。尤其是前清时期戏班在各大戏园轮流演出的"安转"形式,编排合理,循环往复,既有利于培育观众市场,又有利于形成戏班间的良性竞争机制。堂会演出演员精干,收入丰厚。戏价、席价、赏钱、送礼,名目繁多,虽然不像戏园演出那样成定例,也算是戏班与名角的经常性收入。京城大戏班名演员还经常会被传差为宫廷演出,过程虽然紧张,然一来戏班声誉大增,二来赏赐良多,名利双收。另外,经励科的出现解决了许多对外联络协调方面问题,形成了比较职业化的经理人制度。

清代戏班对内部管理的重视与观众对戏曲的热爱共同促进了有清一代戏曲的繁荣与辉煌。规范、成熟的戏班管理是戏曲发展到一定阶段的必然要求。在文化消费多元化的今天,面对戏剧戏曲演出市场的疲软,管理问题在很大程度上依然是制约因素。认真梳理前人的经验,汲取有益的营养,或许对今

天的演出产业化进程大有裨益。

参考文献

[1] 张发颖.中国戏班史.北京:学苑出版社,2004
[2] 北京市艺术研究所,上海艺术研究所.中国京剧史.北京:中国戏剧出版社,1999
[3] 周华斌,朱联群.中国剧场史论.北京广播学院出版社,2003
[4] 北京市政协文史资料研究委员会.京剧谈往录.北京出版社,1985
[5] 北京市政协文史资料研究委员会.京剧谈往录续编.北京出版社,1988
[6] 北京市政协文史资料研究委员会.京剧谈往录三编.北京出版社,1996
[7] 张庚,郭汉城.中国戏曲通史.中国戏剧出版社,1992
[8] 路应昆.中国戏曲与社会诸色.长春:吉林教育出版社,1992
[9] 桑玉成.管理思想史.上海:上海教育出版社,2002

原刊《艺术百家》2005年第3期

艺术原理

美术学

美术，另一种语言
——对“美术”的再认识

奚传绩

几年前，笔者参加了教育部基础教育课程改革九年义务教育各门课程的《课程标准(实验)》的评审，会议期间，一位中国科学院院士就曾经非常认真地问我：“美术是什么？”当时我为之一怔，但继而一想，这并不是这位院士缺乏修养，而是我们美术理论并没有对这个最基本的概念，作出过明确而清晰的解释。十多年前，笔者在编写全国中学统编美术教材时就曾经认真地思考过这个问题，为此查阅了国内外一些重要的辞书，也没有找到比较明确、清晰的答案。事实上，“美术是什么？”这个问题的提出由来已久。早在1918年，我国近代学者吕澂在《新青年》杂志6卷一号上发表的著名的《美术革命》一文中就呼吁：美术“革命之道何由始？曰：阐明美术之范围与实质，使恒人晓然美术所以为美术者何在，其一事也。”[1] 现在看来，吕澂所提出的任务至今仍未很好地解决。美术这一概念，至今仍是一个熟悉但又含混不清的概念，更不容说是“阐明美术之范围与实质”。

一、一个熟悉但又含混不清的概念

1980年版《辞海》对“美术”的释义是：

“美术，亦称‘造型艺术’。社会意识形态之一。通常指绘画、雕塑、工艺美术、建筑艺术等。欧洲十七世纪开始使用这一名词时，泛指具有美学意义的绘画、雕刻、文学、音乐等，以别于具有实际用途的工艺美术。中国五四运动前后开始普遍应用这一名词。”

该版《辞海》对“造型艺术”一词的释义是：

“用一定的物质材料(绘画用颜料、绢、布、纸等；雕塑用木、石、泥、铜等)塑造可视的平面或立体的形象，反映客观世界具体事物的一种艺术。包括绘画、雕塑、建筑艺术、工艺美术等，亦称‘美术’、‘视觉艺术’或‘空间艺术’。十八世纪德国美学家莱辛开始使用这一名词。”

很明显，上述释义存在诸多问题。所以，1999年9月版《辞海》对“美术”和“造型艺术”的释义作了一

些修改和补充。该书对“美术”的释义是：

“美术，亦称‘造型艺术’。社会意识形态之一。通常指绘画、雕塑、工艺美术、建筑艺术等。欧洲17世纪开始使用这一名词时，泛指含有美学情味和美的价值活动及其产物，如绘画、雕塑、建筑、文学、音乐、舞蹈等，以别于具有实用价值的工艺美术。也有认为因‘美术’一词正式出现应在18世纪中叶。18世纪产业革命后，技术日新月异，商业美术、工艺性的美术品类日多，美术范围益见扩大，有绘画、雕塑、建筑艺术、工艺美术等，在东方还涉及书法和篆刻艺术等。中国五四运动前后开始普遍应用这一名词。近数十年来欧美各国已不大使用‘美术’一词，往往以‘艺术’一词统摄之。”（按：着重点是笔者所加，是指修改和补充的文字，下同）。

1999年版《辞海》对“造型艺术”的释义是：

“造型艺术，用一定的物质材料（绘画用颜料、绢、布、纸等；雕塑用木、石、泥、金属等）塑造可视的平面或立体的形象，反映客观世界具体事物的一种艺术。包括绘画、雕塑、建筑艺术、工艺美术等，亦称‘美术’、‘视觉艺术’或‘空间艺术’。18世纪德国莱辛开始使用这一名词。”

把1980年版和1999年版新旧两个版本《辞海》对“美术”与“造型艺术”的释义相比较，可以发现后者虽然作了一定的修改和补充，但并没有实质性的改变，两者都存在以下两个明显的问题：

1. 美术是什么？1999年版《辞海》对“造型艺术”（即美术）的释义，只对旧版《辞海》中的释义改动了无关紧要的一个字（将原来的“铜”改为“金属”二字），两者完全一样。但这个释义，明眼人一看，所谓美术是“反映客观世界具体事物的一种艺术”，只适用于绘画、雕塑、工艺美术中一部分具象美术作品，对于抽象绘画、抽象雕塑、一般的建筑物以及大量的工业产品设计等，是根本不适用的。它无法成为“美术”的定义。因为给一个概念下定义，它应当能够比较确切地概括这一概念所包括的各种事物的基本属性，比如《现代汉语词典》中对“水果”这一概念的释义是：“可以吃的含水分较多的植物果实的统称，如梨、桃、苹果等。”这一释义概括了各种水果的基本属性和特征。所以，像《辞海》这样给“美术”所下的定义是无法概括各类美术的基本属性和特征的，更不用说去理解美术的实质了。

2. 美术的范围到底包括哪些？新旧版《辞海》都指明了主要包括绘画、雕塑、建筑艺术、工艺美术、但新版《辞海》一方面指出“美术范围益见扩大”，但举例时依旧局限在绘画、雕塑、建筑艺术、工艺美术四大类，其范围到底扩大了哪些？未能做出确切的说明。

再看中国另一部权威性的辞书《中国大百科全书·美术卷》对“美术”这一概念是作何解释。尽管这一辞书开篇洋洋洒洒近两万字的前言性的论文，题目就是《美术》，阐述了“美术”二字在中外文字中的含义后，着重论述了“美术的形态和特征”、“美术的发生和发展”、“美术的功能和效应”等问题，涉及范围甚广，但对“美术”这一概念的内涵、外延及其基本属性和实质，并未做出明确的界定。按照学术规范，任何一项真正意义上的学术研究应对前人的研究成果：如《辞海》对美术的释义表示自己的看法，但作者对此未置可否，而自己又未能对美术这一概念的内涵与外延做出应有的界定。作者的理由是：“美术要求发展个性，发展的总趋势是走向多元化，所以对它的共同特征难于作条理明晰的概述。”[2]显然，这样的理由是难以成立的。

作为中国最有代表性的两种权威辞书都不能给我们提供关于“美术”这一概念比较确切的知识，其他书籍也就可想而知。所以，尽管国人对美术这一概念并不陌生，但对其内涵和实质并不清楚。

那么，国外有影响的辞书对“美术”这一概念又作何解释呢？我国1986年编译出版的《简明不列颠

百科全书》对“美术”一词的释义是：

“美术 Fine arts，非功利主义的视觉艺术，或主要与美的创造有关的艺术。一般包括绘画、雕塑和建筑有时也包括诗歌、音乐和舞蹈。壁画、陶瓷、织造、金工和家具制造等一类装饰艺术与工艺，都以实用为宗旨，所以从严格的意义上说不属于美术范畴。”[3]

这一释义虽然也存在一些值得商榷的问题，但有一点很值得我们思考，即它认为美术是一种“与美的创造有关的艺术”。在欧洲，18 世纪法国的夏尔·巴托在他 1747 年出版的《简化成一个单一原则的艺术》一书中，明确提出了“美的艺术”(fine arts)这一概念，并将音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈组成了一个完整的艺术体系。从此，“美的艺术”完全摆脱了技艺，成为一个完全独立的自主性概念。只有“美”的艺术才是艺术。后来，人们出于习惯，将“美的艺术”的前置词省略掉了。与此同时，18 世纪德国美学家莱辛在其名著《拉奥孔——论诗和画的界限》中首次明确提出了“造型艺术”这一概念，并且以古希腊美术为例，认定美是造型艺术的最高法则以后，美术就与“美”紧紧联系在一起。英语中 Fine arts 的意思就是：美好的、精制的、优秀的。《简明不列颠百科全书》对“美术”的释义中认为美术是一种“与美的创造有关的艺术”，显然与上述的“美的概念”的提出，有着密切的关系。它基本上抓住了美术的实质——创造美的艺术。而这里的“艺术”一词，按照现代汉语的用法，既可以将它理解为作为社会意识形态之一的艺术，也可以理解成一种创造性的方式、方法，还可以理解成是对形状独特而美观的具体事物的描写词。这样一来，我们平常将它包括在美术范畴内，但又明显的不属于社会意识形态范畴之内的一些美术门类或品种，如工业产品设计、服饰设计、手工艺制品、插花、烹饪艺术等，都可以名正言顺地归入广义的美术，即有的学者所说的“大美术”的范畴。

当然《简明不列颠百科全书》对美术的释义中，也有前后自相矛盾之处，这就是一方面提出美术是“与美的创造有关的艺术”，另一方面又将以“实用为宗旨”创造美的一些门类排斥在美术之外，而将明显的以实用为主要目的建筑又列入美术的范围。这种自相矛盾的释义，反映了欧美国家对艺术门类的一种传统看法，即欧洲国家很早就把建筑看做一种“纯艺术”，同时，他们所说的“Fine arts”主要是指“纯艺术”。这种不同的艺术观，并不妨碍我们对“美术”的实质和范围作出我们自己的符合客观实际的判断。

事实上，我们既不可能，也不应该要求对一个概念只能有一种解释。例如，对“文化”的定义，就有许多个，早在 1952 年，外国学者从众多的文献中就收集了 164 个对“文化”的定义。对“美术”的定义，自然也不可能只有一个或少数几个，问题是每一个对“美术”的定义，都应当尽可能自圆其说。我国对“美术”这一概念的界定之所以出现上述情况，一方面是因为这一概念本身难以界定，何况随着时代的发展，美术的门类日益增多，美术的形态千变万化，人们的认识也在不断提高；另一方面也与“美术”是 20 世纪初期从日本引进的外来词，日语中的“美术”一词又采用片假名，即直接利用汉字，中国引进这一词汇尤其方便。我国有学者认为：“中国最早出现‘美术’一词是在清末宣统二年(1910 年)”[4]。根据笔者掌握的资料，我国使用“美术”一词当早于 1910 年，因为《教育杂志》1909 年第 6 期 46 页刊载了有关“南京女子美术专修学校”的报道，短短的报道中两次使用“美术”一词。此外，有人认为“美术一词清代已引进，清末已开始普遍应用”[5]。这个提法并不确切，但他所引用的例子，如 1903 年创办的湖南民立第一女学，设有“美术”专修科；1906 年的《环球学生报》第三期发表有《美术通诠》等，倒是再次说明我国使用“美术”一词当早于 1910 年。那么，日本是何时使用“美术”一词的？日本学者认为，“美术”一词在日本的传播是

在明治五年,即 1872 年。日本语中的“美术”一词是从德语中意译过来的外来词。德语中的“美术”一词源自何处尚待考证。但已有学者指出,第一次使用“美术”一词是 1648 年法国画家勒布朗等人发起的一次请愿,结果是成立了法国“皇家绘画和雕塑学院”。在这份请愿书当中,第一次使用了“美之术”即所谓“美术”(法语 beaux arts)。使用“美术”一词的主要目的是要把绘画和雕塑这两门“美之术”与其他“机械之术”区分开来。

“美术”一词在中国开始传播时,可能是由于英语、德语中“艺术”与美术都是同一个词(英语是 art,德语是 Kunst),按照当时的习惯,美术的范围除了绘画、雕塑、建筑艺术外,还包括文学、音乐、舞蹈等。这在蔡元培的《美术的起源》、《美术的进化》以及鲁迅的《拟播布美术意见书》等文章中看得十分清楚。后来,我国学者才渐渐地将美术的范围限定在绘画、雕塑、建筑艺术和工艺美术。我国早期的美术院校,在使用名称上比较随意,有的称美术学校,也有称艺术院或美术院,现代汉语中的“艺术”和“美术”都可以英译为“arts”,英语中的“arts”也可以译为“艺术”或“美术”。所以,“美术”这一概念从开始引进中国起,就显得含混不清。此外,由于引进的“美术”一词逐渐取代了我国过去常用的“图画”一词①。这样,“美术”与“图画”两个概念无形之中等同了起来,似乎美术就是图画(绘画)。加上我国古代长期重绘画轻雕塑、工艺美术和建筑,从而形成了一个根深蒂固的片面观念,即美术等于绘画。20 世纪初期开始的我国中小学美术课程的教学大纲中,“美术”与“图画”两个词汇经常混用,用得最多的是“图画”这一词汇。直到 1956 年,我国中小学美术课教学大纲的名称依旧使用“图画”这一词汇。这个观念直到“文革”结束后,才首先从全国统编中小学美术教材的教学大纲和教材中开始转变。1979 年教育部发布的《全日制十年制学校中小学美术教学大纲(试行草案)》开始转变。随着我国实行改革开放政策,我国美术领域发生了很大变化,美术形态的日益多样化,一些新的美术门类,特别是设计艺术的蓬勃发展,美术与现代社会生活的联系日益密切,不少学者提出“大美术”的概念,呼吁要将美术的范围扩大,从而出现了一些新的美术分类,如高等教育出版社出版的《美术鉴赏》一书将美术分为六大类:绘画、雕塑、工艺美术、建筑和园林艺术、书艺、摄影艺术;湖南美术出版社出版的《走近美术》一书,将美术分成 7 大类:绘画、印制、摄影与电子艺术、雕塑、建筑、工艺、设计。根据以上情况,对“美术”这一概念的内涵、范围以及美术的分类,都很值得我们展开深入的思考和研讨。尽管我们研究问题不应当从定义出发,但是,对美术这一概念作一个符合当今中国实际的界定,绝不仅仅是一个定义问题,而是有关我国美术教育能否健康发展的大问题,因为它直接关系到我们对从事的工作对象是否具备一个比较全面、正确的认识。

二、美术,另一种语言

要比较全面、正确地认识美术,给美术这一概念的内涵及其范围,作出一个比较确切的定义,必须从多方面去考察、研究。

首先,从语言学和现代符号学的角度来看。在语言学上,有两大类符号:语言符号和准语言符号(或

① 1906 年,南京两江优级师范学堂监督(即校长)设立的被公认为我国最早的高等师范美术教育专业,就称“图画手工科”。以后,河北保定的直隶优级师范学堂于 1907 年设立的美术教育专业,也称“手工图画科”。1912 年,浙江两级师范学堂设立的美术教育专业,仍称“图画手工科”。可见,“美术”一词在中国开始传播前与美术有关的最通用的术语是“图画”。

称“非言语语”)。语言符号就是我们通常所说的各个民族各个国家使用的语言和文字。准语言符号是指有声语言之外能起到交流、传播作用的一切手段,如手势、旗语、鼓音、服饰、音乐、绘画、雕塑、舞蹈等。其中,体态语言、绘画语言和音乐语言,在准语言符号中占有重要的地位。体态语言是通过人的面部表情、手势和身体姿态来传情达意的符号,是人类最早的交际语言,出现在有声语言与文字诞生以前。当有声语言和文字产生之后,它依旧发挥着重要的作用。舞蹈便是许多体态语言中最完整、最发达的一种体态语。绘画语言包括雕塑语言是体态语的进化与拓展。众所周知,人类在发明文字之前,就曾利用图形符号传播与交流信息。这些图形符号是绘画的原始形态。儿童在识字不多的情况下,往往利用图画来表达他们的情感,喜欢画画是学龄前儿童的普遍爱好,这时的儿童画也最富有情趣和想象力。当人类普遍使用文字之后,绘画、雕塑作为一种交流和传播信息的功能依然存在,只是人们往往忽视了这一点。到了现代社会,绘画(包括一切图形)作为交流传播信息的作用又凸显了出来。现代社会大量使用图形符号、其中的一些图形符号,如交通标志,公共标识,已逐渐标准化,成为国际通用的便于识别的视觉语言。现代社会大量使用的招贴广告与影视广告,也是广泛运用的视觉语言,从现代符号学的角度来看,任何一种图像,包括以各种形体呈现的建筑物,以至各种工业产品,都是一种符号,一种视觉语言。正如我国当代著名中国文学史家和文化学者杨义,根据他自己从事文学图志系列的体会所指出的:“过去把文字作为原始资料,插图及装帧实际上也是原始资料,也是‘语言’,是用线条、色彩、构图、情调表达的没有文字的语言方式”[6]。因此,可以毫不夸张地说,从总体上讲,美术是另一种语言,而且,这种语言在现代社会生活中的作用变得越来越明显、其应用范围也越来越广泛。从这个意义上讲,美术已经不是美术家的专利,与现代社会人们的生活、工作密切相关。

其次,从艺术学的角度来看,美术作为艺术的一个重要门类,既具有艺术的共性,也有它自己的特殊性。对美术的认识应当从这两个方面去考察和研究。

美术所具有的艺术的共性,主要表现在它与其他艺术门类一样,是“一种特殊的人类精神生产活动”和“一种特殊的人类精神需求”[7]。这里所说的“特殊的”,是指艺术是通过艺术家和艺术欣赏者感知、判断、想象、情感等审美创造活动和一定的手段、方法、形式与技巧,再现客观世界和表现理想情感,实现审美主体和审美客体的互相对象化,以满足人们多方面的审美需要。其中,感知、欣赏、评判美和创造美的活动,是它的核心问题,是艺术和其他人类精神生产活动的重要区别。所以,审美性就成为艺术的重要的本质特征。

20世纪后,随着西方现代派艺术的流行,艺术的这块“美”的基石从根本上被动摇了。西方的前卫艺术家们竭力排斥艺术的审美性。进入21世纪,世界范围内的“审美泛化(aestheticion)”现象日益突出,正如国际美学学会前主席阿莱斯·艾尔雅维茨所说的:“审美泛化无处不在。”所谓审美泛化,或称审美的日常生活化,是指“在当今的社会中,原先被认定是美的集中体现的小说、诗歌、散文、戏剧、绘画、雕塑、音乐、舞蹈等经典的(古典的)艺术门类,特别是以高雅艺术的形态呈现出来的精美艺术已经不再占据文化生活中的中心,而一些新兴的泛审美的艺术活动,如动漫、DV、FLASH、网络文学、网上视频、网络游戏、三维设计、DVD、QQ、POP、广告、流行歌曲、电视连续剧、手机视频、手机短信、奥运会开闭幕式、NBA赛间舞蹈等,乃至环境设计、社区文化、城市美化、居室装修等则蓬勃兴起。经典艺术也悄悄变换了形态,寻找新的展示方式。世界三大男高音到世界各大洲举办广场音乐会,《阿依达》在数万人的巨大场馆演出,期刊书籍也已适应读图时代变得琳琅满目……。美被经济操纵着渗透到衣食住行等社会生活的

方方面面，艺术活动的场所也已经逸出与大众的日常生活隔离的高雅艺术场馆，而深入到大众的日常生活空间，如体育场馆与露天舞台。在这些场所中，文化活动、审美活动与商业活动、社交活动浑然一体。”[8]对于艺术领域的这些重要变化，一方面要设法研究如何正确应对现实的挑战，另一方面还是要坚持艺术的审美特性。尽管今天对美的理解已不再像过去那么狭隘。在艺术中表现丑，也不是简单的揭示，而是要经过艺术加工，使丑的本质得到揭示(如罗丹的《老妓女》)，或者是通过丑来造成特定意境以反衬美，间接肯定美并转化为艺术美，使其具有审美价值。

此外，针对当今社会审美泛化的情况，仍有必要强调艺术是一种创造性的劳动，需要一定的技术，尤其是具有创造性的技术。什么是技术？怎样理解这一概念？在现代，对技术这一概念有狭义和广义的两种不同的理解。狭义的理解，只把技术限制在工程学的范围内，如机械技术、电子技术、建筑技术等；广义的理解，则是把技术这一概念扩展到社会生活的各个领域。牛津大学出版社出版的七卷本巨著《技术史》中对“技术”所下的定义是：“为了满足人类需求而对物质世界产生改变的活动”[9]。我国学者对技术所下的定义是：“技术是人类为控制客观环境与满足生产和生活的需要，运用知识尤其是科学知识而创造的一切手段、程序、规范、物资等的总和及其实践过程”[10]。扼要的说，技术一词包含着技能、技艺和技巧的含义。不论是欧洲语言中艺术(art)一词的本意，还是考查中国古代汉语中“艺”与“术”两字的原意，以及现代汉语中“艺术”一词的多种含义都可以体会到这一点②。对于首先使用“美术”一词的日本，有的学者指出：“日本最初对美术不是作为艺术，而是作为技术来引进的。引进的目的也不是精神文明建设，而是为了‘殖产兴业’、‘富国强兵’等实用目的。”工部美术学校，就隶属于工部省的工部大学。并且，它的宗旨明确为：“以欧洲近世之技术，移我日本旧来之积风，为百工之补助。”[11]我国在1866年创办的福建船政学堂以及以后的一批工程学堂先后开设的“绘图课”或“图画课”、“制图课”，也是把美术作为一种技术来看待的。因此，无论是从美术具有强烈的实践性，还是从美术是一种视觉语言，以及美术一词的词源学的角度以及日本与中国最早引进西方美术的历史来看，都应当认识到：美术也包含着技术的因素。

至于美术的特殊性，主要表现在它的表现形态和表现手段两个方面：

从表现形态来讲，美术不像文学主要通过文字、音乐主要通过声音来表现，而是通过造型(平面的或立体的)，并且诉之于人的视觉，所以，美术又称“造型艺术”、“空间艺术”或“视觉艺术”。

从表现手段来讲，美术主要是通过形体、色彩、线条和材质来表现的。我国西晋文学家陆机认为：“宣物莫大于言，存形莫善于画”[12]。其实，描绘和创造形体，又何止是绘画一种，美术的主要门类，即传统分类中的雕塑、建筑艺术和工艺美术以及现在有的学者提出的书法篆刻和摄影艺术，都是以创造形体为主要表现手段的，只是有的是以二维空间，即平面上展现的，有的是以三维空间，即立体的形式展现的。应当指出的是，美术的这种形态，具有实体性即可以实际感觉得到，甚至可以触摸和体验。同时，相对而言，它又具有静态性和持久性，可以供人长久的观赏和保存。正因为如此，在所有的艺术门类中，美

---

② 英语中的art一词，源于拉丁语的“ars”，拉丁语中的这个词则来源于古希腊语，它的本意是“技艺”、制作某种事物的能力。汉语中的“艺术”一词是由“艺”与“术”两个汉字合成的词，“艺”在甲骨文中的本意是“种植”，后来引申为技艺、技巧、本领。古汉语中的“术”字，本义是道路，与“道”字的本义是一样的，但“道”字在中国古代多指大道理，而“术”则指操作性技巧，也指天文、律历、医、卜、星相、巫等。有时，“术”与“艺”可通用，泛指技能、技艺，如《齐民要术》等。至于现代汉语中“艺术”一词的三种含义，前面已经谈到过。

术、尤其是其中的雕塑、工艺品和建筑艺术具有其他艺术门类无法比拟的恒久的生命力。所以，中外的考古发掘一再证明，美术是人类文化中最古老的一种艺术。还应当指出的是，美术不仅可以真实地再现或表现客观世界实际存在的形体，而且可以通过夸张、变形、想象等手段创造客观世界实际上不存在的形体，如现代英国著名雕塑家亨利·摩尔的一些人体雕塑，以及许多著名的建筑物和形形色色的工业产品的造型等等。

美术的另一重要表现手段——色彩，是与形体密不可分的。形体借色彩而显现，色彩以形体为依托。没有无色彩的形体，也没有无形体的色彩，即使是一根线条，如果没有颜色，也无法显现。现代汉语中有一个常用的词汇“形形色色”，它的本意是“各式各样”，实际上它是对客观世界中具体事物的绝妙概括。形与色的完美结合才使美术具有丰富的表现力。英国现代著名美学家克莱夫·贝尔一再强调的“有意味的形式”，很大程度上取决于美术的形体和色彩。当然，由于艺术观念、审美追求和文化传统等因素，中外美术在色彩运用上存在着明显的差异。这是一个不争的事实，这里无须赘述。

线条，作为美术的另一主要表现手段，也应当受到人们的重视。线条，在几何学上是指一个点任意移动所构成的图形，有直线和曲线两大类。简而言之，线是点的延伸，它的定向延伸是直线，变向延伸是曲线。在二维空间中，线是面的边界线；在三维空间中，线是形体的外轮廓线和标明形体内部结构的结构线。

线条在创造形体中具有重要的作用，它们之间也是密不可分的。线条能使人在视觉上产生一定的感受，这种感受首先表现为一种心理和情感的效果。例如，水平直线给人以平静、沉稳、舒展、安宁的感受；垂直线给人以挺拔、刚毅、庄严的感受；自由曲线给人以自由、活泼、流动与愉悦的感受。此外，线条还能表现出一定的空间关系。以线条作为最基本的造型手段的中国传统绘画和书法艺术，在运用线条方面积累了极其丰富的经验。它除了为造型服务之外，还讲究笔速、力度、方向变化和一定的情感性。西方绘画在用线方面，虽不如中国传统绘画那么突出，但许多西方绘画大师，如列奥纳多·达·芬奇、拉斐尔、伦勃朗、安格尔、德加、马蒂斯等人的许多素描和速写，都给后人留下了令人难忘的“线”的世界。

材质作为美术的另一主要表现手段，往往被人所忽视。似乎任何一门艺术都需要依靠一定的物质材料，不足挂齿。殊不知，虽然写小说和记录音乐的乐谱也需要纸、笔和墨水等物质材料，但这些材料对于小说和音乐的艺术价值的高低，没有直接的关系。然而，美术则不同，各个门类的美术所创造的艺术形象及其艺术价值，与它使用的物质材料密切相关。中国画、油画、版画等画种的特点，很大程度上取决于它使用的物质材料。用质地细腻、洁白的大理石雕塑的少女形象，一般来说，比用陶土或铸铁塑造的形象更为动人；现代建筑使用的铝板等轻质幕墙，具有轻、光、薄、鲜亮等特点，比传统的厚、重的石墙面，更具有现代感。各种各样精心设计的工业产品离不开优美的材质，中国传统的书法、篆刻艺术离开了它使用的物质材料是很难想象的。尤其是现代社会，各种新颖的物质材料的不断产生，为工业产品、现代建筑、环境艺术设计等领域创造了更加丰富多彩的艺术表现力。

从当今的社会现实，特别是上面谈到的审美泛化的新变化来看，美术的范围已经明显地扩大了。如果我们不是像过去那样仅仅把美术看作是一种社会意识形态，而是把一切能创造和物化美的造型活动也纳入美术的范围，那么，美术已经渗透到了人们衣食住行用等社会生活的方方面面，如服装设计、食品包装、城市规划、环境艺术设计、景观设计、住宅装修、交通工具造型设计、网页设计、插花艺术、形象设计等等。

综合以上几个方面的考察研究，笔者尝试着给“美术”这一概念作出以下的定义：美术，是一种视觉语言，也是一种社会意识形态，同时也是一种“美之术”，即物化美的一种技术。它是作者运用一定的工具和物质材料，通过造型和色彩等手段，创造具有一定空间和审美价值、能满足人的多方面的需求、并首先诉之于人的视觉的艺术。按照国内外的通常用法，美术也称“造型艺术”、“空间艺术”或称“视觉艺术”。当然，这只是从该事物的基本属性而言的，不可能涵盖所有的一切现象，尤其是当今世界，关于什么是“艺术”、什么不是“艺术”等类话题，众说纷纭，莫衷一是。现代图像复制技术的日益发达与广泛应用，使现代美术领域发生了深刻的变化，不少现象一时难以界定，但是，从美术的基本属性来讲，笔者认为，目前这样去认识美术比较符合实际，也能给人以一个比较明确、清晰的概念。

三、美术的主要门类

美术的门类，如同艺术的分类一样，人们可以从不同的角度去考察研究，对美术作出各种不同的分类。本文前面已经提到了好几种美术的分类。问题是这些分类有的值得商榷，有的则已经明显地不大符合当今的社会现实，尤其是“工艺美术”这一概念已经发生了重要的变化，原来被包括在“工艺美术”范围之内被称作“现代工艺美术设计”的，在 1998 年颁布的我国高等院校本科专业目录中已没有，而代之以“艺术设计”的概念。在现行的我国高等院校研究生专业目录中又出现了“设计艺术”专业这一概念。对于这些概念以及它们之间的关系都应当给以澄清。

至于其他一些被人看做是新的美术门类的，如电脑美术等，到底应当怎么看待？这都是无法回避的实际问题。这些问题的探讨，不仅是美术学科基础理论建设的要求，而且有利于我国美术教育事业的健康发展。

笔者认为，研究美术的分类，应当根据三个基本原则：一是对美术这一概念及其实质的正确认识；二是逻辑学中关于“分类”的基本原则——“以对象的本质属性或显著特征为根据”[13]；三是我国约定俗成的一些习惯。根据这些原则，笔者认为，我国现阶段美术的主要门类，分成以下六类比较恰当，它们是：绘画、雕塑、工艺美术、设计艺术、建筑艺术和园林艺术、书法和篆刻艺术。如果从这些美术门类的主要社会功能来分，这六大类可以归并为观赏性艺术（大体相当于西方所说的“纯艺术”）和实用性艺术两大类。绘画、雕塑一般属于观赏性艺术；工艺美术、设计艺术、建筑艺术和园林艺术就其总的倾向来讲，属于实用性艺术，但也有一些，如工艺美术中的一些品种主要供陈设观赏之用。书法和篆刻艺术过去习惯将它归入实用性艺术的范围，但在现代社会，它的观赏性呈上升趋势。当然，这样的划分是相对的，因为，观赏性艺术实际上也不同程度地包含着一定的实用功能，如绘画和雕塑作品在首先满足人们观赏的需要外，也可以起到装饰和美化环境等作用，即具有一定的实用性。同样的，实用艺术，不论是工艺美术品还是建筑、书法和篆刻艺术，在首先满足人们实用要求的同时，还能给人以美的享受，即具有一定的观赏性。所以，人们之所以将各种美术分成观赏性艺术和实用艺术两大类，只是就它们的主要社会功能来区分的，说明它们在观赏性和实用性两个方面各有侧重而已。

从美术的审美特征来讲，美术也可以分成再现性艺术和表现性艺术两大类。所谓再现性艺术，是指将客观社会生活中的人物和事物，真实地再现在作品中的艺术。纯艺术中的写实绘画和写实雕塑属于再现性艺术。所谓表现性艺术，是指这类艺术着重表现作者对社会生活的思考、评价、愿望和情感，而不

是像再现性艺术那样将社会生活中的人和物客观地呈现在作品中。一般所说的抽象绘画，抽象雕塑属于表现性艺术。以实用性为主的工艺美术、设计艺术、建筑艺术和园林艺术，除了工艺美术中的某些器物和建筑中的某些造型，是模仿自然界中的动植物的形态(如动物形陶瓷器、蘑菇形状的水塔等)外，一般都不是模仿客观事物，再现客观世界的人和物的形貌，而是重在通过它们的造型、结构或装饰等，表现出一定的情感、气氛、格调和审美趣味等。这些艺术也都属于表现性艺术。当然这样的区分也是相对而言的。因为，艺术创作作为一种特殊的精神生产，它既离不开客观现实，也同样离不开主观创造，必然是客观因素与主观因素的统一。艺术作品一般都包含着客观再现与主观表现两种因素。只是有些艺术侧重于再现的因素，有些艺术则侧重于表现性的因素。

应当指出的是，上述的六个主要门类美术，尽管每一类美术中还可以包含不少品种，如绘画就有很多画种，各个画种又有它自己的特点，但是，同属于绘画一类的各个画种，包括各种绘画体裁，它们都具有绘画共同的特点。这些特点也正是构成它们归入那一类美术的主要依据。以下所述的就是上述各类美术的主要特点。

1. 绘画

绘画，是运用线条、形体、色彩等表现手段，在二维空间(即平面)上创造形象或渲染气氛、情调、表达情感、交流和传递信息。

从绘画使用的工具、材料和技法来分，绘画分为中国画、油画、水彩画、水粉画、粉画(色粉笔画)、版画、壁画、素描等画种。其中有些画种因使用的材料、工具和表现技法的不同，又可以分成若干艺术样式，如中国画又分成工笔画、写意画和小写意画(或称兼工带写)3 种；版画又可以分成木版画(木刻)、铜版画、石版画、丝网版画、麻胶版版画等。其中木版画又可以分成黑白木版画、套色木版画、水印木版画等。

从绘画的题材内容来分，绘画又可分为肖像画、风俗画、历史画、风景画、静物画等。

从绘画的社会功能和表现形式来分，绘画可分为招贴画(过去称“宣传画”)、年画、连环画、漫画、组画、插图等绘画体裁。

总之，绘画的种类十分丰富。不同种类的绘画具有各自的特点。同时，东西方两大绘画体系又有明显的区别。由于它不是本文论述的主要目的，这里不作进一步展开，只谈绘画共同的主要特点。

首先，绘画艺术具有长于描绘客观世界和表现主观世界的特点。

通常所说的写实性绘画，在描绘客观世界的人和物时，形象的具体性和精确性可以达到乱真的地步。相传我国三国时代吴国画家曹不兴作画时误落墨点，随手画成几只苍蝇，在旁观看作画的孙权误以为真，竟用手去弹它。公元前 5 世纪古希腊画家宙克西斯和帕尔哈西奥斯比赛作画，宙克西斯画的一筐葡萄十分逼真，麻雀都飞来要啄这葡萄。帕尔哈西奥斯画一块布，人们信以为真，竟想伸手去扯那块布，其逼真程度可想而知。所以，在摄影术发明以前，绘画是唯一可以用来保存客观物象的手段。正因为绘画具有长于描绘客观物象的特点，在摄影术十分发达的今天，各种现代设计为了展示设计的面貌，往往利用绘画绘制各种设计效果图。同时，绘画在表现人的主观世界、特别是表现人的主观心态和各种幻想等方面，也具有极大的自由性。这在以主观表现为其重要特征的西方现代主义绘画中表现得尤其突出。

其次，由于绘画的艺术形象是静态的，只能以瞬间的形象来反映生活和表现作者的思想情感，所以，要求画面形象能超越相对静止的时空范畴，创造出富有表现力、最能引发人联想的瞬间。这在叙事性和情节性绘画中尤其重要。

第三，绘画艺术具有自己的艺术语言。各种绘画因工具、材料和表现技法等因素，形成了不同的艺术美，如中国画的笔墨之美、油画的色彩之美、版画的刀法之美等等。

2. 雕塑

雕塑是运用一定的物质材料通过雕、刻、塑以及敲击、焊接、装配等手段，创造具有实在体积的艺术形象的艺术。

按照传统的分法，从雕塑的形态分为圆雕、浮雕和透雕(镂空雕)三大类。但是，随着现代艺术观念和现代科技的发展，传统的雕塑观念已经发生了很大变化，出现了如活动雕塑、软雕塑、多维雕塑等新品种。按照作品题材内容的性质和用途，雕塑又可分为纪念性雕塑、装饰性雕塑、宗教雕塑等。

雕塑艺术的主要特点，首先在于艺术形象的实体性。它不仅可以通过视觉去感受而且可以用手触摸去感知雕塑的艺术形象，产生丰满、光滑、精细等感觉。此外，观赏者还可结合雕塑作品所在的环境，从不同的角度欣赏。正因为这样，雕塑更注重形体之美。从这个意义上讲，雕塑之美即源于形体之美。在这一点上它与舞蹈艺术很接近，故称雕塑为“静止的舞蹈”。

其次，由于雕塑难于表现复杂的情节，一般也不能运用背景来刻画人物，所以，要求艺术形象具有高度的概括性。许多雕塑名作，如中国汉代的《说唱俑》、现代的《艰苦岁月》，古希腊的《米罗的阿芙洛狄特》、《拉奥孔》，法国罗丹的《思想者》等，都可以说明这一点。

第三，雕塑艺术运用的材质的特性与艺术形象的审美效果具有密切的关系。因为，不同质地的材料具有不同的材质美。现代科学技术的发展，许多新材料的出现，使雕塑的材料更加丰富多彩。以高度单纯化为主要特点的西方现代主义雕塑，更加注重发挥材料本身所包含的审美价值，呈现出一种独特的艺术魅力。

3. 工艺美术

工艺美术，曾经是我国惯用的美术分类中重要的一个门类，但是，长期以来，国内对这一概念的理解存在着一定程度的混乱。主要原因是我国古代汉语中只有“工艺”一词，并无“工艺美术”这个概念。“工艺美术”是“工艺”与“美术”这一外来词的复合词。根据现存资料，“工艺美术”始于1920年蔡元培的《美术的起源》一文。在此前的1919年，蔡元培在《文化运动不要忘了美育》一文中，使用的是“美术工艺”这一概念。它是“工艺美术”的同素异序同义词，所以两者经常混用。20世纪20、30年代，我国在使用工艺美术这一概念时，还使用着“图案”、“实用美术”等概念，显得相当混乱。熟悉那段历史的人都知道，“图案”一词也是从日语中引进的一个外来词。日语中的图案一词则是从英语的design(设计)翻译过来的。它并非像我国现在有些人理解的图案仅仅是指“纹样”。事实上，正如张道一先生指出的，图案一词“虽然不是我国原有的，但在字面上也容易理解：图案的‘图’就是图样和图纸，‘案’就是考察和方案；设计的‘设’就是设想和设定，‘计’就是计策和计划。这两个词的内涵是非常接近的，只是在具体使用上有所差异。”[14]至于“实用美术”这一概念，则是我国自己创造的，是指以实用为主要目的的美术门类，以区别于以观赏性为主的绘画、雕塑。它主要是指工艺美术和建筑艺术。20世纪上半期，“工艺美术”、“图案”、“实用美术”这些概念经常混用，它们与设计艺术是非常接近的。但是，由于从20世纪50年代开始，我国统一使用“工艺美术”这一概念后，工艺美术事业走的是一条以传统手工艺为中心的道路，生产的主要是以“特种工艺”为主的传统手工艺品，如玉器、象牙雕刻、漆器、景泰蓝、金银首饰制品以及竹编、抽纱、刺绣、地毯等手工艺品。而当时的一些大规模机械生产的实用品，即现在所说的工业设计产

品，还很不发达，人们对它的认识还停留在只是对产品外观的美化，即所谓“工艺”加“美术”或工业加美术。因此，很长时间以来，“工艺美术”这一概念在相当一部分人的理解中变成了“传统手工艺”、“特种工艺”的同义词。但由于“工艺美术”这一概念本身就包含着设计艺术的含义，所以我国美术理论界则把“工艺美术”理解成一个包括了现代设计艺术在内的十分广泛的概念。最有代表性的就是20世纪下半期，国家有关部门统一组织出版的《当代中国》丛书之一的《当代中国的工艺美术》一书。根据该书的体系，工艺美术包括三类：(1)传统风格为主的工艺美术；(2)民间工艺美术；(3)现代工艺美术设计。直到20世纪末，由于现代设计艺术的蓬勃发展和学术观念的转变，对“工艺美术”这一概念的质疑便日趋激烈。

有的学者认为，现在可以用“设计艺术”来替代原来的“工艺美术”这一概念，因为即使是传统手工艺也包含着设计的因素。这样理解也不无道理。但笔者考虑到我国当前的现实，即“工艺美术” 这一概念至今仍在不少方面使用，作为“工艺美术”存在的社会性窗口，主要包括两个方面：以生产观赏性的传统手工艺的生产行业和遍布全国各地的以生产、经营观赏性的传统手工艺的工艺美术服务部和旅游品商店。这种比较广泛的社会存在很大程度上影响着广大群众对工艺美术的认识和态度。中国又是世所公认的生产观赏性的传统手工艺品大国，原来被不少人理解成传统手工艺的工艺美术这一概念估计在短时期内也不会消失。

考虑到我国约定俗成的习惯，不如仍旧保留这一概念，但将这一概念的内涵限制在传统手工艺(包括民间手工艺)和在传统手工艺基础上发展起来的现代手工艺。这样与古汉语中的“工艺”二字的字意，也比较接近③，便于国人理解，避免再形成不必要的混乱。

所谓传统手工艺品，是指以传统的手工制作并需要一定的特殊技能的物品，如玉器、象牙雕刻、刺绣、织锦、编织、漆器、景泰蓝、金银首饰、工艺画、人造花、灯彩等等。这些工艺品类，由于工艺复杂，很难用机器替代。它们主要供陈设观赏之用。它们的主要特点是显示了精湛的手工技艺，包括对材料的选择和利用(如玉器中的“俏色”)。而这种技艺是手工艺人长期呕心沥血的一种文化积累，属于非物质文化遗产。

现代手工艺是传统手工艺在新的历史条件下的一种发展，与传统手工艺相比，更重视艺术性，如陶艺、壁挂、壁饰等。

值得注意的是，在高科技日益发达的现代社会，传统手工艺将成为现代社会人们寻求精神寄托、发现自我的一种重要的现代文化的必要补充。因为传统手工艺既富有人性和个性，又是民族和乡土的。手艺操作及其制品体现了人类对世界的理解和心灵的追求，蕴含着人的智慧与创造力。陶艺在西方发达国家的普及便是一个明显的实例。

4. 设计艺术

设计艺术与美术的其他门类相比，是一个新兴的美术门类。但对这一美术门类的名称，如前所述，有的称“设计艺术”，有的则称“艺术设计”，从而引起了关于这一美术门类名称的争论。事实上，正如参与过研究生专业目录制定的张道一先生所指出的，在研究生专业目录中，因为设计艺术属于艺术学范围，是以艺术为中心，用不同的门类加以限定，如音乐艺术、电影艺术等，总不能称作“艺术音乐”、“艺术

---

③ 中国古代汉语中的“工”是泛指工匠艺人、手工业劳动者。在中国古籍中单独使用“工”字时，有工艺、精巧、精致、精密、擅长等含义。“艺”字，最初的含义是种植，以后引申为技艺、技能。

电影”，所以将研究生专业目录中的“艺术设计”，定为“设计艺术”。那么，为什么在本科专业目录中又称作“艺术设计”呢？因为，“设计”一词在工科专业也普遍使用，为了区别不同专业的设计，而用“艺术”加以限定。这里不存在是非的问题。就像过去的“工艺美术”也曾称作“美术工艺”一样。设计艺术虽然是一个新兴的美术门类，但设计艺术的历史则很悠久。在旧石器时代人类开始制造工具时，就已经包含了设计，后来人类的一切造物活动都离不开设计④。但是，至今人们对作为一个艺术门类的设计艺术，在认识上还存在不少问题。这主要是因为大机械生产以前的很长一段历史时期，人类在造物活动的过程中，设计与制造一般都没有明确的分工，设计与制作是很难区分的，而且人们往往重视产品的制造与工艺，忽视产品的设计。工业革命以后，随着大机械生产的发展，工业产品的制造与设计开始有了明确的分工。而且随着市场经济的发展和商业竞争的加剧，工业产品设计的作用日益凸显。产品的设计不仅追求功能的完善，而且要求满足人们审美的需要。所以，设计艺术首先在经济发达国家的工业产品领域迅速发展起来。其次，至今人们对设计艺术的认识存在的一些问题，也与对中外词语含义的理解有关。

在我国，现代汉语中的“设计”一词有两种含义：①广泛应用的一个通用词，它的含义是“设想”和“计划”。1999 年版《辞海》对“设计”一词的释义是：“根据一定的目的要求，预先制订方案、图样等”。②英语“Design”在现代汉语中的对译词。但英语 Design 一词，除了有“设计”的含义外，还有谋划、构思、图案等含义。所以现代日语对英语 Design 一词，没有采用意译的方法，而采用了音译（デザイン，读作“迪扎因”）。我国美术界为了使一些属于艺术范畴的“设计”与技术性能上的“设计”相区别，在“设计”之前加上了“艺术”或其他一些前置词，如“艺术设计”、“工业艺术设计”、“广告艺术设计”、“装潢艺术设计”、“染织艺术设计”、“陶瓷艺术设计”、“服装艺术设计”、“环境艺术设计” 等。20 世纪末，我国教育主管部门在修订普通高等学校本科专业目录时，为适应教育改革需要，将过去属于美术范围的“染织艺术设计”、“环境艺术设计”、“服装艺术设计”、“陶瓷艺术设计”、“装潢艺术设计”、“装饰艺术设计”、“室内与家具设计”等专业合并为“艺术设计” 专业[15]。

在国务院学位委员会，原国家教委 1997 年联衔颁布的《授予博士、硕士学位和培养研究生的学科、专业目录》中，培养艺术设计的硕士和博士研究生的学科名称又称为“设计艺术学”，从而形成了两个不同的名称，一定程度上造成了一些人认识上的混乱。事实上，“艺术设计”与“设计艺术” 两者并无实质性的区别。从学科名称的规范而言，似以“设计艺术”更贴切。

事实上，英语中的 Design 一词的多义，与现代汉语中的“设计”一词的多义是相近的，本质上是一致的。从人类造物活动的历史来看，设计是与人类自觉的造物活动紧紧联系在一起的，是“人的需要丰富性”[16]的产物，是“人的本质力量的显现”[16]，是“人类一项重要的创造性活动，是一项提高人类物质文化生活和美化生存环境的重要活动”[17]。“设计以造物为对象，造物以设计为前提，两者是手段与目的、过程与结果的关系”[18]。应当指出的是，这里所说的作为美术的一个门类的设计艺术的“设计”，是广义的，并不局限在当今专业美术教育中少数的几个艺术设计专业。这一方面是由于设计是一种创造性的活动，创造是设计的本质属性。而人的创造，是“按照美的规律来塑造” [16]。所以，真正意义上的设计，必然包含着追求美观的因素，从这个意义上讲，设计与艺术是密切相关的。另一方面，前面在谈到美术的定义时

---

④ 因为，人类的造物活动，包含着设计与制作两个过程。尽管古人造物时的设计，不一定像现在这样画出图纸，也不一定与制作者有明确的分工，但在制作前总要先想一想，总有一个设想和计划的过程。

曾经指出,美术也是一种物化美的技术。所以,当今社会生活中举凡一切为提高生活质量和改善生活方式条件,而进行的一切有审美价值的设计,如中小学美术教育中的各种手工、广大群众生活中的形象设计、发型设计、插花等,都可以纳入设计艺术的范围。

不过,必须指出的是,设计艺术与建筑艺术一样具有科学技术和艺术的两个方面,而且科学性是设计艺术区别于绘画、雕塑等观赏性艺术的重要特点。因为,设计是构想和解决问题的过程。要使问题真正得到解决,必须首先讲究科学性。从造物的角度来讲,物尽其用,方能使物具有最大使用价值,而要达到这一点,首先要讲究科学性。例如,一把好的椅子的设计,它的造型和结构首先要符合人机工学,使人坐着感到舒服。当然,设计艺术也不能忽视艺术的一面,真正做到科学技术与艺术的融合,才是设计艺术追求的目标。包豪斯对现代设计艺术的重要贡献,就在于倡导科学与艺术的新统一,从而奠定了现代设计艺术和现代设计艺术教育的理论基础。

无论是回顾历史,还是面对当今社会和展望未来,设计关系着人类物质文明和精神文明的创造,体现了不断发展的人的智慧和创造力,关联着人类生活方式的变化和生活质量的提高。因为设计与发明创造常常是很难区分的。同时,在现代社会生活中,"设计"具有普遍的重要意义,几乎所有触及视觉的对象都需要经过精心设计。美学作用于现代社会物质生活与精神生活的主要手段就是设计。工业产品设计已经成为世界发达国家发展经济、提高产品竞争力的重要手段。国际企业界流行的口号是:"设计,在创造人类的明天"。所以,设计艺术有着广阔的发展前景。它的作用也将越来越凸显出来。我国美术教育界对此应当有足够的认识。

5. 建筑艺术和园林艺术

"建筑"一词也是近代从日语引入汉语的一个外来词。中国古代把建造房屋及从事其他土木工程活动统称为:"营建"或"营造"。现代汉语中的"建筑"一词是个多义词。它作为动词,意为营造活动。它作为名词是表示营造活动的成果,不仅包括房屋,也包括纪念碑、广场、陵墓、桥梁、城市规划等。从这个意义上讲,建筑是利用一定的物质材料,创造一种可供人们生活或从事其他各种活动的人为的空间。建筑学是一门古老而又生机勃勃的重要学科。其内容包括科学技术和艺术两个方面。这里所说的建筑艺术只是涉及建筑的艺术方面,而不是整个建筑学。当然,建筑的艺术与技术是紧密相关的,有时是很难区分的。作为美术一个门类的建筑艺术,实际是跨学科的一个门类。但在当今世界,建筑艺术显得更加重要。1999 年 6 月在北京召开的国际建协第 20 届大会通过的《北京宪章》,明确地提出 21 世纪世界建筑师的任务是"能更自觉地营建美好、宜人的人类家园"。而要达到这一目标,建筑艺术将要承担比过去任何历史时期更加艰巨的任务。

作为建筑的艺术一方面来讲,它集中体现在建筑形象上,或者说是建筑的美观问题。建筑的美观首先要服从建筑的功能与坚固。只有实现了建筑的功能、坚固和美观的统一,才真正体现了建筑的美观。而构成建筑的美观,主要是通过造型、空间、形和线、色彩、光线(天然光或人工光)和阴影等表现手段来体现。

园林艺术作为美术的一个门类,与建筑艺术一样也是一个跨学科的领域。园林学是一个古老而又生机勃勃的学科。"园林"一词的定义是:"在一定的地域运用工程技术和艺术手段,通过改造地形(或进一步筑山、叠石、理水)、种植树木花草、营造建筑和布置园路等途径创作而成的美的自然环境和游憩境域。"[19]可见它与建筑有着非常密切的关系,与设计艺术学科中的环境艺术设计,也有着十分紧密的关系

(从现代环境意识来看,园林艺术实际上就是一种环境艺术)。只是园林艺术比一般建筑更注重观赏性和艺术性,且园林艺术是将自然美和艺术美融会在一起,与文学、绘画、雕塑等艺术结合在一起的具有综合性的艺术。园林艺术讲究的美观,也首先要与园林的功能有机地结合起来。同时,园林艺术的美,还要注意调动建筑、园艺、绘画、雕塑、文学等各种艺术和表现手段。

6. 书法、篆刻艺术

书法是我国的传统艺术,它不仅仅是一种书写的艺术,更重要的是,它根据汉字造型的特点,运用中国毛笔这一特殊的书写工具,通过艺术构思,表现作者的思想情操和美学追求。如果说汉字的特殊结构,即它具有造型和以"形"表"意"的特点,是形成书法艺术的内在因素,那么,中国毛笔这一特殊的书写工具,就是发展中国书法艺术的物质条件。因为,中国毛笔的笔毫是软的,在不违背汉字字意的造型规律的前提下,书写的线条具有充分的可变性和独特的艺术表现力。它与中国传统绘画存在着血缘关系,即所谓书画同源。与绘画相比,书法中的线条具有纯粹抽象独立的性质,书法家沈鹏将线条称之为"深藏在汉字中的中国书法的基因"[20]。

当然,书法艺术与绘画、雕塑等艺术,虽然有着密切的联系,但书法作为一门实用性与审美性结合的艺术,就其主要倾向来讲,它是一种侧重于表现的实用艺术。它运用书法艺术特有的艺术语言,即经过艺术加工的文字笔画和形体,创造书法的艺术形象——笔力和书势来体现。一般来说,笔力是针对用笔和字的笔画方面说的,书势是针对字的结构和姿态说的。力和势都是一种动态,都在文字笔画的静态中显示出来。一个字在总体上有力有势,就具有可供观赏的艺术性。不同风格的书法家的书法,归根结底就是力和势的不同表现。

中国的篆刻艺术是镌刻印章(又称"图章")的通称。因印章字体一般采用篆书,先写后刻,故称篆刻。印章古称:鈐或@,后作"玺"。秦统一六国后,皇帝的印章称"玺",官、私所用均改称"印"。至汉代,官印和私印里又出现了"章"、"印章"和"印信"的名称。唐代以后,帝王的印章有称"宝"的,在官印和私印里又产生了"记"、"朱记"、"关防"、"图章"、"花押"、"戳子"等名称。所以,至今人们对印章也还有各自的习惯叫法。

中国古代的印章,开初主要是为了实用。先秦及秦汉的印章多作封发物件、简牍之用,把印章盖于封泥之上,以防私拆,并作信验。而官印又是权力的象征。

后简牍易为纸帛,封泥之用渐废,印章改用朱色钤盖。除日常应用外,又多用于书画题识,逐渐成为中国独有的一种艺术作品。

篆刻艺术相对于书法、绘画、雕塑等艺术来说,似乎是"雕虫小技",但实际上,却是如俗话所说:"方寸之间,气象万千"。这是因为印章虽小,但它通过字法、篆法、章法和刀法等一系列篆刻技法,表现出各具魅力的艺术效果,同时创造出一种深邃的可以为人们所感受到的思想情操与艺术境界。明代篆刻家程朴在欣赏何震篆刻艺术后有这样一段生动的描述:"白文如晴霞散绮,玉树临风;朱文如荷花映水,文鸳戏波;其摹汉人急就章如神鳌鼓浪,雁阵惊寒。"[22]它把篆刻艺术的境界(也是一种审美情感),通过生动的比喻表达了出来。由此可见,篆刻艺术同样具有独特的艺术表现力。

以上所说的美术的主要门类,只是针对美术的基本形态而言的,对此肯定有不同的看法,但比起旧的分类,似乎更符合中国当今美术实践的大趋势。有些美术门类之间如设计艺术与建筑艺术之间,有很多相同之处,如果将建筑艺术归入设计艺术的范畴,也未尝不可,但由于建筑学是一个古老而又独立的

学科,不宜归入设计艺术的范围。至于20世纪80年代兴起的国际上称之为"Computer Graph"(电脑图形设计艺术),我国称之为电脑美术能否像有的人主张的单独成为一个美术门类,笔者对此持怀疑的态度。因为不论电脑如何神奇,在当今美术领域的应用日益普遍,它毕竟只是一种工具,各个美术门类都可以利用它为自己服务。至少在目前,它还不宜单独成为一个美术门类。至于有人将摄影艺术也归入美术的一个门类,笔者认为,摄影艺术作为一种视觉艺术,与美术尤其是绘画的关系十分密切,但它与电影、电视艺术的关系更加密切。与其将它归入美术的范围,不如归入电影、电视艺术更合适。

四、美术的主要社会功能

美术的社会功能,是指美术与人的关系中具有什么价值。了解美术的主要社会功能,是全面认识美术的重要方面。长期以来,国内美术界对这一问题的探讨是很不够的。有的辞书的作者借口这一问题"比较复杂"、"难于捉摸",而采取基本上回避的态度。更多的只是根据艺术的共性,结合一些美术的特点,着重论述美术与其他门类艺术共有的三大功能(认识功能、教育功能、审美功能)或四大功能(增加一个"娱乐功能"),很少涉及美术特有的功能。有的试图从这方面入手,提出一些比较新的看法,但并未抓住问题的实质。笔者认为,美术与其他艺术门类共同具有的社会功能不少论著已说得比较清楚,无须赘述。这里主要论述它所特有的四种主要社会功能。

1. 交流和传播信息的功能

前面已经论述过,美术是另一种语言——视觉语言。不论从历史上看,还是从当今的社会现实来看,美术作为一种视觉语言所发挥的交流和传播信息的功能的历史是十分悠久的。且不说文字发明以前,人类交流和传播信息主要是依靠图像,即使是文字发明以后,依靠图像交流和传播信息的功能还是十分普遍的。就以静态的图像传播来说,东晋著名画家顾恺之以《洛神赋》和《女史箴》为题材作画就是比较早的一种图像传播。到了宋代,我国的书籍已开始附加插图。明代中叶以后,随着俗文学创作和刊刻的繁荣,书籍插图得到更广泛的应用,当时的一些名著都附有大量精美的插图。再以欧洲为例,欧洲在中世纪,由于占绝对统治地位的基督教宣扬蒙昧主义,许多人不识字。基督教教会依靠什么宣传教义让上帝与教徒在思想上交流?15世纪中叶,一位知名的传教士指出教堂内之所以大量制作宗教壁画和宗教雕塑,是出于三方面的考虑:"首先,是为了愚昧无知的穷人,他们念不了圣书,还可以通过图画认识我主与信仰之神圣……。其次,为的是我们感情上的迟钝:它能够使那些听到圣徒经历犹未被虔诚唤醒的人,在画前如临其境时,起码受到震动。因为我们的视觉比听觉更容易触动……。第三,有这些形象是因为许多人对耳闻的事情健忘,而目睹过便牢记了。"[23]12世纪德国的一位修道僧忒俄菲勒斯也曾经写道:"美术的目的在于装饰寺院,如果把寺院的墙壁装饰得舒美就可使信徒想象乐园的美。如果描绘基督的受难和圣者的殉教以及天堂之乐、地狱之苦,则可以使信徒的心灵受到感动、净化、鼓励。这就是作为有用的手工艺的美术之目的"[24]。

再从当今社会现实来看,商业信息、文化信息的传播大量运用图像,卡通漫画的流行,已是一个不争的事实,以至有人称现在是一个"读图时代"。造成这种现象的主要原因,与美术这种视觉语言比之文字,具有直观、便捷并能提供视觉愉悦的特点有关。不过,这里也应当指出,图像的视觉感知永远代替不了深刻的逻辑思维,生动的画面带给视觉的审美愉悦也不能代替文字所具有的美感。"读图"可以成

为当今大众文化中的一朵鲜花，但它绝不可能一统天下。过分夸大图像的作用是不确当的。

2. 描绘、记录、解释的功能

美术的这一社会功能，也与美术的视觉语言性质密切相关。这里之所以将它单独作为一个社会功能，是因为，尽管通常的语言文字也具有描绘和记录的功能，但美术的描绘和记录的功能具有特有的优越性，那就是它的直观性、生动性和持久性。西方人称建筑是“石头的史书”，就是因为主要用石材建造的一座座西方古典建筑，以它们生动的形象向后人诉说该时代的历史和文化。中外美术史上许多反映当时社会生活的肖像画、风俗画以及许许多多历代的雕塑和工艺品，都是历史的见证，具有文献的价值。在摄影术发明以前，美术的这种描绘和记录的功能，是语言文字和其他艺术无法替代的。所以，18、19世纪英国向海外扩张时，军队中常有随军画家，他们的任务就是描绘和记录他们经过的地方。摄影术发明以后，特别是当今复制技术十分发达的情况下，美术的这种描绘、记录、解释的功能并没有因此而消失，从绘制生物标本，考古发掘现场的测绘、化学实验、报告的图例、城市规划、家居装修的效果图等等，都需要美术这一描绘、记录、解释的手段，只是描绘、记录、解释的手法更加多样化、更加逼真、更加精细而已。对于一些复杂、抽象的理论，有时一幅图表、一张关系图就具有特别有效的解释功能。同时，美术的描绘、记录、解释的功能，在今天仍有它的优越性，正如德国一位美术家指出的：“以图画形式保留下来的形象是固定不变的，照片因使用化学材料，而易被空气腐蚀，没几年就可能发生变化，电子存储的图片也不会超过几十年，而优质图纸上的铅笔画或墨水画却几乎不会消失”[25]。

3. 物化美的功能

前面谈到美术的定义时，曾经指出，美术除了是一种视觉语言和社会意识形态外，同时也是一种“美之术”，即物化美的技术。这里所说的物化美，是针对人们造物活动，即制造物品和营造环境等活动而言。从古至今，人们造物，都是有具体的用途的，正如古人所说的“物以致用”。离开了具体的用途，物就失去了存在的价值。而所谓具体的用途，除了使用和操作的方便、安全、适用等因素外，还包括人的精神的需要，其中主要是审美的需要。所以，人们对造物的普遍要求是实用与审美相结合。中国新石器时代最辉煌的美术成果——彩陶，在当时就是一些生活用品，它们在体现实用与审美相结合的人的普遍需求，所达到的高度成就，至今都令人惊叹不已。古埃及精美的工艺品，享誉欧洲的古希腊陶器也莫不都是如此。人们从中可以体会到美术在物化美的过程中，是起到了多么重要的作用。随着物质生产的不断丰富和人民精神文明程度的不断提高，人们对造物的实用与审美相结合的要求也越来越高。尤其是对审美的需要越来越突出。美国心理学家马斯洛的著名的“需要层次论”⑤。其中高层次的需要，就包括审美需要。我国实行改革开放政策后的社会现实，已经明显地表明了这一点。比较发达地区的城乡居民，购物的选择性大大增强。他们对物品的选择，除了考虑实用功能外，同时，考虑物品的造型是否新颖，色彩是否赏心悦目，是否能满足消费者的潜在需要。不少消费者现在再也不愿意购买那种千篇一律、缺乏情调与风格的产品。从国际市场和经济学的角度来讲，“一种涵盖体验经济和转型经济的大审美经济正悄然崛起。”[26]“所谓大审美经济，就是超越以产品的实用功能、物质价值和一般服务为重心的

---

⑤ 马斯洛的需要层次论，共分8个层次，从低到高依次为：生理需要、安全需要、归属与爱的需要、尊重需要、认知需要、审美需要、自我实现的需要、超越需要。详见(美)理查德·格里格、菲利普·津巴多著；王垒、王苏等译《心理学与生活》，人民邮电出版社2003年10月版第346页。

传统经济,代之以大力倡导和推动实用与审美、产品与体验、物品与人品、现实与虚拟、生活与艺术、物质性价值与精神性价值、经济提供物的多样化与个性化、一切市场参与者之间的审美互动与人格生成有机统一的经济。"[26]要适应这种大审美经济,必须立足于产品的创新,其中美术,特别是直接服务于市场经济的设计艺术将发挥它越来越重要的作用。许多发达国家普遍重视设计艺术,正是看到了这一点。

4. 愉悦视觉、陶冶心灵的功能

众所周知,客观世界的各种事物刺激了人的感官,因而产生了视、听、嗅、触的感觉。作为视觉艺术重要门类之一的美术主要诉之于人的视觉。根据心理学家的研究,正常的人感知外界的事物,主要是依靠视觉。各类美术作品,既有形,又有色,还能呈现一定的情调和氛围,有的还能激发人去触摸它,或给人提供无限的遐想,用现在的一句流行语来讲,那就是美术是最能吸引人的眼球的。众所周知,视觉里看到的,可以变成感受、变成意识,有些还很难表述,所谓只可意会而不可言传。美术的这一功能,看似平常,但对人的心灵的陶冶所起的作用是不可忽视的,也是其他艺术门类无法取代的。因为,人们可以不看戏剧,不看电影,不看舞蹈,不读小说,但他不可能离开生活和工作的环境。生活中的各种各样的实用与美观的物品、得体的服饰、美观宜人的工作环境和生活环境,都包含着美术的因素。

通过以上多方面的探讨,有助于我们比较全面、正确地认识美术,更有助于加深对美术教育的认识。长期以来,在不少人的观念中,似乎美术只是少数美术家的专利,与广大群众关系不大。谈到美术教育,往往局限在培养专业美术人才的专业美术教育。事实上,美术教育除了培养专门美术人才以外,还有一个更重要、更迫切的任务,那就是通过从小学到普通高校的美术教育,以及社会的美术教育,培养和提高广大国民的美术素养。因为,从美术的性质来讲,它就是另一种语言,即依靠图像来表达、交流和传播信息。它的这种功能在当今社会已经日益凸显出来。从这个意义上讲,学生学习美术,就可以多掌握一门进行交流和传播信息的视觉语言。此外,美术又是物化美的一种技术,对于加强学生的动手能力和技术意识,培养创新意识和创新精神,开发人的潜能⑥,具有不可忽视的重要作用。

参考文献

[1] 郎绍君,水天中.二十世纪中国美术文选(上卷).上海:上海书画出版社,1999
[2] 中国大百科全书·美术卷.北京:中国大百科全书出版社,1991
[3] 简明不列颠百科全书.北京:中国大百科全书出版社,1986
[4] 陈振濂.近代中日绘画交流史比较研究.合肥:安徽美术出版社,2000
[5] 丘见. 工艺美术一词的来源及涵义.中国工艺美术
[6] 杨义,郭晓鸿.京派海派综论.北京:中国社会科学出版社,2003
[7] 陈旭光.艺术的意蕴.北京:中国人民大学出版社,2000
[8] 金元浦.审美泛化与审美空洞.光明日报,2005-7-1
[9] (英)查尔斯·辛格.技术史:第一卷.王前、孙希忠译.上海:上海科技教育出版社,2004
[10] 李醒民.在科学和技术之间.光明日报,2003-4-29
[11] 刘晓路.世界美术中的中国与日本美术.南宁:广西美术出版社,2001
[12] (唐)张彦远.历代名画记·叙画之源流

⑥ "潜能是储存在每一个人身上的尚未释放出来的各类能量。"美国学者詹姆斯根据其研究成果指出,普通人员只开发了蕴藏能力的十分之一。人的百分之九十以上的脑功能有待开发。详见徐振寰等主编《潜能与创造力开发》,中国人事出版社 1999 年 10 月第 1 版。

[13] 哲学小辞典.上海:上海辞书出版社,2003
[14] 奚传绩.设计艺术经典论著选读."张道一.走进人化的自然".南京:东南大学出版社,2002
[15] 中华人民共和国教育部高等教育司.普通高等学校本科专业目录和专业介绍(1998年颁布).北京:高等教育出版社,1998
[16] 马克思.1844年经济学——哲学手稿
[17] 李政道.设计之于我们的生活.光明日报,2003-7-24
[18] 李砚祖.工艺美术概论.济南:山东教育出版社,2002
[20] 中国大百科全书·建筑、园林、城市规划卷.北京:中国大百科全书出版社,1983
[21] 沈鹏.线条:中国书法的基因.光明日报,2003-08-10
[22] 叶一苇.中国的篆刻艺术与技巧.北京:中国青年出版社,1993
[23] 休·昂纳,约翰·弗莱明.世界美术史.北京:国际文化出版公司,1989
[24] (日)竹内敏雄.美学百科辞典.哈尔滨:黑龙江人民出版社,1986
[25] (德)卡尔·克里斯蒂安·霍伊泽尔.徒手绘画及速写.合肥:安徽科学技术出版社,2002
[26] 张宇,张坤.大审美经济正悄然崛起.光明日报,2005-10

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2007年第1期

美术概念的形成*

——论西方“艺术”概念的发展和演变

邢　莉

西方现代艺术体系——“美的艺术”的出现、形成和确立是相当晚近的事。一位西方学者在描述17世纪中叶英格兰文化状况时是这样说的：当时“没有公共图书馆，没有音乐厅……没有博物馆”(J.H. Plum 1972)[1]。直到18世纪末，随着一个明确的美的艺术市场和美的艺术欣赏群体的形成，所有这些文化机构，甚至更多其他的文化机构已经遍及整个欧洲。这些在社会、机构和文化等诸方面同时产生的变化使我们获得了现代“美的艺术”体系。总体上说，西方从古希腊到中世纪一直都处于古代“艺术”体系的统治下，文艺复兴是新旧“艺术”概念交替的重要历史时期。从17世纪后期开始直至1830年，“美的艺术”这一概念在古代“艺术”体系的不断解体的过程中产生、发展和确立。但是，几乎就在现代艺术体系在西方得以全面巩固的同时，“美的艺术”体系又开始遭到来自多方面的质疑和挑战。到了20世纪，特别是从20世纪70年代起，西方的艺术概念再次产生重大的变化。总体上说，西方艺术概念经历了这样几个重要的发展阶段：一、古代“艺术”概念；二、文艺复兴“迪塞诺艺术”概念；三、现代“美的艺术”概念；四、当代“艺术”概念。本文在此仅就前三个阶段展开讨论，而最后一个阶段，当代“艺术”概念的问题将另辟专文论述。

---

* 由上海大学和东南大学共同发起的“2005‘全球化视野中的艺术史论’国际学术研讨会”，已经明确地把“中外艺术理论的概念术语的比较研究”纳入研讨会之议题，这表明理论界已经认识到艺术学概念术语问题的重要意义。其中“美术”这一概念术语就属于这一类型的问题。如所知，作为绘画、雕塑、建筑、书法等艺术形式之统称的“美术”这一概念及术语是个外来的产物，它是英文 fine art 或法文 beaux-arts 或德文 kunst 的中译文，中国传统文化中原本是没有这一术语及其概念的。所以，我们的研究应该是从西方开始。从20世纪80年代起，个别学者开始在一定程度上涉及“美术”概念这一问题，但并没有引起应有的关注和重视。从我国该领域的研究现状来看，了解西方“美术”这一概念术语的产生、形成、演变及其特定内涵，廓清这一概念术语“落户”中国后的本土化过程，认识这一概念是一个历史性的概念及其不断变化过程，对我国当代艺术理论研究和创作实践都具有重要意义。

一、古代“艺术”概念

西方现代意义上的 art(艺术)一词源自拉丁文 ars,而拉丁文 art 一词又可以追溯到希腊文 techne。但是,在古代语言中,无论是拉丁文 ars 还是希腊文 techne 的含义,都更接近英文 technique(技术、技艺、技巧)或 artfulness(精明、狡诈),而不是现代意义上的各种西方“艺术”概念(如 beaux-arte、high art、elegant art、fine art、Art、kunst,以及 20 世纪以来的 art)。因此,在古代语言中,与 techne 或 ars 相对应的 art,其核心含义是技巧、技艺、工艺和技术,甚至是诡计和奸计,任何产生值得称道的、体现出独创性的(精神和物质)产品的人类实践活动都可以叫做“艺术”。于是便有了医药艺术、战争艺术、爱的艺术、政治家的艺术等等。[2]但是,从古希腊到中世纪并非只出现了 techne 和 ars 这两个概念术语,例如,在古希腊罗马就有 mimesis(模仿或模仿艺术)和 vulgar art(粗俗艺术)等概念,而在中世纪更是出现了人们所熟知的 mechanical art(机械艺术)这样的概念。

Techne 、ars(艺术)及 mimesis(模仿的艺术)

关于 techne 这一概念,在古希腊人那里,是指凡是可凭专门知识来学会的实践活动都被叫做 techne:音乐、雕刻、绘画、诗歌之类是 techne,手工业、农业、医药、骑射、烹调之类也还是 techne。希腊人由于轻视体力劳动而鄙视雕刻、绘画和建筑这一类的职业,从事这类活动的人是地位卑微的“手艺人”或“匠人”[3]。所以,尽管 techne 和 ars 这两个词通常都被翻译成“art”,但是它们所涉及的事物极其宽泛,从木工手艺到诗歌、从制鞋到医药、从雕刻到驯马,几乎是无所不包。因此,techne 和 ars 这两个词更多的是指人的制作和行为能力而不是一种关于事物的分类概念[1]。

但是,西方长期以来还存在着另一种颇为流行的观点,即古希腊时期出现了类似于现代意义上的艺术分类概念——“模仿”或“模仿艺术”(mimesis),运用这一概念的主要人物就是大名鼎鼎的哲学家亚里士多德和柏拉图。持这一观点的学者一般都是以亚里士多德的《诗学》和柏拉图的《理想国》为依据的。例如,前者在《诗学》第一章里就明确指出“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管萧乐和竖琴乐——这一切实际上是模仿,只是有三点差别,即模仿所用的媒介不同,所取的对象不同,所采用的方式不同。”接着他又进一步说明“有一些人,用颜色和姿态来制造形象,模仿许多事物,而另一些人则用声音来模仿……”[4]根据现代艺术分类原则,亚里士多德所列举的模仿艺术中不仅包括语言艺术、听觉艺术和视觉艺术,而且还包括戏剧(悲剧和喜剧)这样的综合艺术。因此,如果从这个角度来看,包括绘画、雕塑、建筑、诗歌和音乐的现代“美的艺术”体系已经赫然呈现在我们的面前。可是,我们切记不可无视另一个事实,那就是:亚里士多德虽然认为模仿是绘画和悲剧所共有的特点,但是他并没有对绘画和悲剧与制鞋或医术进行实质性的区分。

翻开柏拉图的《理想国》,当我们看到他借苏格拉底之口所说的那番话,再与他所说的诗人和画家都是模仿者、绘画和诗歌同称作模仿艺术这样的话联系起来时,真使人感到“美的艺术”体系在这里已形成[5]。但是,当我们知道他同样也把“诡辩术、戏法魔术和模仿鸟鸣声纳入模仿的艺术的行列”[1]时,当我们看到他将“模仿”与行业对应起来时,并根据他对“模仿”或“模仿艺术”的解释和运用,就不难发现柏拉图笔下的“模仿”或“模仿艺术”实际上与“techne”几乎没有什么实质性的区别。因此,关于古希腊时期出现的“模仿”或“模仿艺术”概念类似于现代意义上的“美的艺术”概念的观点是不能成立的。

直到希腊化后期和罗马时期才出现了将 techne 或 ars 分为“自由艺术”(liberal or free arts)和“粗俗

艺术"(vulgar art or servile art)的一般意义上的分类法。正如美国哲学家拉里·辛纳(Larry Shiner)所指出的:在古希腊罗马世界中,与近现代概念颇为相似的唯一关于艺术的一般分类原则是希腊化晚期和罗马时期出现的自由艺术与粗俗艺术的分类原则。所谓"粗俗艺术"是指那些涉及体力劳动或报酬的实践活动,而"自由艺术"涉及的是脑力劳动,它们只适合于出身高贵和受过教育的人。虽然关于自由艺术的种类没有严格的规定,但是其核心是语法、修辞和雄辩术等语言艺术以及算术、几何、天文和音乐等数学艺术。诗歌一般被视作语法或修辞的一个分支,而音乐则是由于它的教育功能及其数学特性而被纳入自由艺术的行列[1]。不过我们在受人尊重的"自由艺术"中不可能看到现代人谓之"美术"的绘画、雕塑和建筑等艺术,因为它们基本上都被归入与"自由艺术"相对立的"粗俗艺术"之行列。

从"粗俗艺术"(vulgar art)到"机械艺术"(Mechanical art)

早期中世纪作家一般都沿用了希腊化后期和古罗马时期把"自由艺术"与"粗俗艺术"对立起来的艺术分类法。另外,出于教育的目的,又将"自由艺术"("七艺")分成"三艺"和"四艺"。后来圣维克多隐修院的于格(Hugh of St. Victor)为支持用"机械艺术"(Mechanical art)这一术语来取代"粗俗艺术"这样的贬义词而提出了一个将对日后产生巨大影响的理论,他声称既然有七门自由艺术,就应该有七门机械艺术。在古代,机械学一直都是应用数学的一个分支学科,以便解决搬运重大物件的问题。但是到了公元9世纪, 它的含义已经扩大到包括所有涉及体力的行业。于格所列举的七种机械艺术是商贸、农业、狩猎、编织、医药、装备和演剧,这实际上是包括很多分支领域的一般分类法。例如,装备包括徽章、锻造、建筑等;而演艺则包括任何种类的娱乐形式,如摔跤、赛跑、舞蹈、大型演奏会、木偶剧等等。到了12世纪末,尽管于格的七艺种类经常有所变动,但是"机械艺术"这一术语已经成为一种规范和标准。

在中世纪,从事各种"机械艺术"的人经常被称为能工巧匠。即便有类似"画师"、"雕塑师"和"建筑师"这种更为具体的称谓,其含义也与现在的含义大相径庭。例如中世纪的画家基本上就是一个"装饰"工匠,他根据雇主的要求装饰教堂、公共建筑物和富人宅邸的墙壁,油漆家具、在旗帜、盾牌和标识上作画上色。另外,就现代艺术体系的核心绘画、雕塑和建筑而言,几乎没有一门艺术拥有自己独立的行会。例如,画家经常隶属于药剂师行会,雕塑家通常隶属于金属工艺行会,而建筑师则隶属于石匠行会。中世纪绝大多数的工匠,无论是石雕工、陶瓷工还是画工,都是根据赞助人的要求进行工作的,定件的内容、基本样式和构图、材料常常都是由赞助人来指定。另外,中世纪的工匠一般都不能以个人而是以某个作坊的名义承接定件,该作坊的全体成员将各负其责,共同完成这一定件。中世纪大多数机械艺术不仅需要手工灵巧和技艺精湛,而且还需要涉及智力的设计能力、富有想象力的构思能力和正确的判断能力,尽管如此各行业工匠们仍然只有与手工劳动相联系的较低的社会地位。主要原因在于,工匠是制作者而不是创造者(在中世纪唯一的创造者就是上帝)[1]。

上述情况旨在说明,中世纪与古代一样,不仅没有出现类似现代意义上的广义和狭义的"美的艺术"概念,也不存在现代意义上的"美的艺术"体系。另外,圣奥古斯丁(Augustine)也认为各种艺术不可能被一种理论所覆盖,因为每种艺术都有其不同的特征,视觉艺术与语言艺术之间有着极大的区别,观看绘画作品是一种方式,阅读文学作品又是另一种方式。鉴于圣奥古斯丁在中世纪的地位,他的这一思想无疑会对中世纪的艺术分类法及理论产生很大的影响。这一局面直到文艺复兴才发生了实质性的改变。

二、文艺复兴时期的迪塞诺艺术(Arti del Disegno)概念

这一变化最先出现在意大利文艺复兴时期。在讨论这一变化之前,我们首先了解一下文艺复兴时期普遍流行的对绘画、雕塑和建筑的态度,以及"艺术"(ars)这一概念术语的内涵。长期以来,意大利文艺复兴时期在绘画、雕塑和建筑等方面所取得的巨大成就,特别是艺术史上关于拉菲尔和提香等人与王公贵族之间关系的美谈,以及达·芬奇和米开朗琪罗与教皇或王公贵族之间的密切关系,很容易使人们产生这样一种错觉,即这一时期的画家、雕塑家普遍都享有很高的社会地位,并由此推断绘画、雕塑等造型艺术也像在现代社会中一样作为文化的重要组成部分而普遍得到社会的关注和重视。这样也就遮蔽了一个史实:首先,在整个文艺复兴时期,意大利普遍流行和占主导地位的"艺术"概念实际上与古希腊、罗马、中世纪是一脉相承的。另外,与意大利文艺复兴的巨大艺术成就极不相称的是,"艺术"(ars)一词的含义较之中世纪、甚至古代的 techne 仍没有实质性的变化,即所有具有明确目的的生产或制造物品的技艺或能力都是"艺术",所有具有系统性的知识都是"艺术"。接着,再根据某一尺度将其划分为"自由艺术"和"机械艺术",而绘画、雕塑和建筑一直都是属于后者。从事这类艺术创作活动的艺术家也仍然是"画匠"和"雕塑匠"。他们的社会地位与泥瓦匠、木匠、水手、渔夫、屠夫、面包师、鞋匠相比没有实质性的区别,属于同一层次。

然而,同样是在文艺复兴时期的意大利,由于受人文主义思想的影响,一些画家、雕塑家和建筑师渴望摆脱"工匠"身份,而跻身人文学者行列,脱离"机械艺术"而进入"自由艺术"领域。对画家、雕塑家和建筑师来说,要想与诗人、哲学家平起平坐,有两点是至关重要的:一是接受人文主义教育,提高自身的整体文化修养,在自己的艺术创作中体现出人文和科学精神;二是从理论上证明自己所制作的绘画、雕塑等作品是理性活动的结果而非纯体力,或纯技艺的产物。换言之,就是从人文和科学的角度为这些艺术建立理论。"迪塞诺艺术"(Arti del Disegno)就是这一理论的核心概念①。早在 14 世纪初期意大利文艺复兴时代的诗人彼特拉克就提出了迪塞诺的概念,他认为画家和雕塑家的创作活动几乎属于同一种类的艺术,它们的源头也是相同的。此后的学者又将建筑也包括在迪塞诺艺术的范畴内,从而构成了一个相对完整的视觉艺术体系。

---

① 意大利语 disegno 一词在汉语中很难找到与之完全对应的概念术语。在英语中,与 disegno 对应词有两个:一是 drawing,二是 design。但是,如果我们根据字面,将前者理解为"素描"、将后者理解为"设计"的话,它们显然是不可能传达出"迪塞诺"一词的丰富内涵的。在我国,根据 drawing 将 disegno 翻译成"素描"的并不多见,而根据 design 将其翻译成"设计"的倒是比较普遍,此外 disegno 还有"构思"、"构图"、"创意"和"图案"等含义。现在看来,无论是"构思"、"设计"、"素描",还是"图案",都难以准确地传达出这一概念的实质。例如,"构思"一词虽然能准确地体现出"迪塞诺"的理性特征,但却不能说明它是绘画、雕塑和建筑的一种特质,因为其他非视觉艺术学科同样也需要构思;"素描"所可能造成的歧义则更大,它会使人们忽略理性因素,而仅注意其技法和样式;而"设计"一词是无法传达出意大利文艺复兴时期所特有的、尤其是瓦萨利关于 disegno 定义所强调的特质,从而使我们将它与现代设计概念混为一谈。实际上,不仅汉语没有与 disegno 完全对应的概念,就连英语、德语和法语等欧洲国家的语言中也没有。这主要是因为 disegno 是意大利文艺复兴视觉艺术理论中的一个特定概念,它不仅是在意大利产生的,也是在那里成熟的,是意大利文化传统的产物。从这个意义上来说,它与我国传统文化中的"道"与"气",或中国传统文人画的品评标准"逸"之类的概念非常相似,无论在哪一种语言都难以找到一个完全对应的词或概念将它们翻译出来。于是,我们在其他语言中看到的通常都是采用音译的方法,即"dao"、"qi"或"yi",然后再就它们的内涵进行阐释或界定。因此,我们认为,对于 disegno 这个意大利文艺复兴时期的特定概念最好也采用音译。虽然"迪塞诺"这个译名从中文字面上看不出该词的意义,但至少可以避免产生不必要的歧义和误导。

1568年瓦萨利在第二版《大艺术家传》的“绘画导言”中开门见山地宣布了将绘画、雕塑和建筑(三者的源头都是迪塞诺)作为一个整体的理由之后,接着就给迪塞诺 (Disegno)下了一个定义:

“迪塞诺,作为我们这里所说的三种艺术——建筑、雕塑和绘画——之源头,是人类智力活动的产物。它从大量事物中获得一种类似自然万物之形式或理念的普遍判断力,就其范围及程度而言,这种判断力无疑是非凡的。……[然后]从这种认识活动中又产生出某种概念……其结果是某种意味深长的主题在心灵深处形成了,接着通过我们的手将这种东西表现出来,这就是迪塞诺。人们可以由此得出这样的结论,即这种迪塞诺不是别的,而是在内心深处逐渐形成的某种特定概念的清晰易见的表现和准确无误的陈述。

当迪塞诺通过[一种普遍]判断力获得某种概念性的主题时,它紧接着就要求我们的双手要得到训练,这种训练是通过(使用水笔、银笔、炭笔或粉笔)描绘和表现自然已经创造出来的所有事物而进行的。因为,当各种概念和判断力(通过排除现象世界中的偶然事件)在认知中产生时,那双经过多年实践训练的手随同艺术家的学识一道共同使这些艺术(绘画、雕塑和建筑)的完美与卓越公布于世。[6]”

由此可见,对瓦萨利来说,迪塞诺艺术把对普遍形式的认识与用图像表现这些普遍形式的能力结合在一起。具体地说,首先,迪塞诺是绘画、雕塑和建筑之共同源头。瓦萨利一上来就直截了当地说:“迪塞诺,作为我们这里所说的三种艺术——建筑、雕塑和绘画——之源头”,这显然是将其作为整个定义的前提而提出来的,以暗示下面的论述都是建立在这一基础之上的;其次,迪塞诺是一种理性认识。所谓迪塞诺是“从大量事物中获得一种类似自然万物之形式或理念的普遍判断力……[然后]从这种认识活动中又产生出某种概念……其结果是某种意味深长的主题在心灵深处形成了”,概括地说,迪塞诺是关于被再现的人物和事物的一种精神概念。由此推断,它类似于西方古典哲学思想中的一个核心概念,即“理念”(或精神,idea)。实际上,瓦萨利在他的著作中确实曾将“迪塞诺”与“理念”互用。不过,艺术史家帕诺夫斯基在关于“理念”概念的历史研究中曾提醒读者注意,瓦萨利笔下的“理念”或“迪塞诺”有别于哲学家、尤其是佛罗伦萨新柏拉图主义哲学家笔下的理念。在后者眼中,理念是天生固有的,它在精神上是先验的,是独立于任何观察活动的。但是,瓦萨利却认为,“理念”或“迪塞诺”源于经验,是在大量观察自然的基础上提炼出来的精华;第三,“迪塞诺”并不只停留在理性认识阶段,它必须继续通过具体的物质手段将理性认识所把握到的“普遍形式”和自然理念清楚易懂地表现出来;第四,由于表现的成功与否直接取决于手的表现能力,所以精湛的技艺是不可或缺的,双手的训练是至关重要的;第五,手的训练是通过使用水笔、金属笔、炭笔或粉笔而非其他工具或媒介物进行造型活动来完成的。总而言之,瓦萨利将“迪塞诺”界定为一种以智力和理性活动为基础的复杂而具体的活动。在这一过程中,知识的获得与用手来暗示出“普遍形式”或自然的“理念”的能力完美的结合起来。

根据上述分析,我们从瓦萨利关于迪塞诺的定义中至少可以得出以下结论:首先,既然“迪塞诺”是理性认识活动,那么绘画、雕塑和建筑等造型艺术活动自然也就是理性认识活动。这样一来,在理论上这三种艺术便自然而然地脱离了纯体力劳动而顺理成章地进入“自由艺术”或人文学科的行列。其次,由于“迪塞诺”艺术是借助双手的线条造型能力和材料等物质手段来呈现把握到的普遍形式或理念,所以迪塞诺艺术不仅是金匠和制陶等纯手工艺活动所缺乏的特质,同时也是诗歌和音乐等非造型“艺术”活动所不具备的。就这样,在理论上,绘画、雕塑和建筑一方面脱离手工艺行业而上升到人文学科或“自由艺术”的高度;另一方面,它们又有别于诗歌和音乐等其他人文学科,这样也就解除了它们对文学、历

史和诗歌的依附关系而形成了独立的视觉艺术——绘画、雕塑和建筑理论。此外,值得特别提醒的是,瓦萨利关于迪塞诺概念的解释,更多强调的是迪塞诺艺术的理性或精神性特质,以便摆脱涉及体力劳动的物质性和造型活动的感性特征。

综上所述,迪塞诺艺术不仅设法与手工技艺拉开了距离,而且还有意识地将诗歌、音乐等排除在外。这样一来,迪塞诺艺术就只是绘画、雕塑和建筑等视觉艺术的统称,因此它不可能是广义的现代艺术概念。但是,不可否认的是,迪塞诺艺术是西方历史上的第一个现代意义上的艺术概念术语,它的出现不仅预示了西方现代艺术体系的建立、而且也为这一体系建立奠定了基础。另外,根据前苏联美学家莫·卡冈的观点,在西方,最早出现的现代意义上的艺术统称迪塞诺艺术之所以是视觉艺术统称,主要是"因为哲学家对美学性质的问题表现出相当顽固和完全一致的冷漠。文艺复兴时代的哲学思想同自然科学知识密不可分,当它在转向人和人的活动的时候,就只有由它的匠师们本人来研究。正因为如此,这一时代最伟大的艺术家同时又是艺术理论家。"[7]换言之,文艺复兴时期只可能出现门类艺术概念,是一种历史的必然。

三、"美的艺术"体系的形成与确立

17 世纪,法国逐渐取代意大利而成为欧洲文化艺术的中心,它在艺术理论方面同样取得了巨大的成就,进入 18 世纪后,一种现代艺术体系——"美的艺术"在法国产生并逐渐趋于成熟。

从 Arti del Disegno(迪塞诺艺术)到 Beaux -Arts(美的艺术)

在 16 世纪意大利臻于成熟的迪塞诺艺术概念及理论,从 17 世纪后期开始对法国等其他欧洲国家产生影响。在 17 世纪后期的法国,美的艺术,特别是省略两个词之间的连字符的"美的艺术"(Beaux Arts)这一概念术语,最初是作为意大利"迪塞诺艺术"的法语对应词,是专指绘画、雕塑和建筑等视觉艺术。但它不久便超越视觉艺术的范围,逐渐将音乐、舞蹈、诗歌等纳入"美的艺术"范畴,并最终使这一仅仅作为绘画、雕塑和建筑等视觉艺术之统称狭义艺术概念变成了一个泛指视觉艺术、听觉艺术和语言艺术的广义艺术概念。在法国,导致"美的艺术"由视觉艺术的统称最终变成语言艺术、听觉艺术和视觉艺术之统称,当然是多方面的原因,但在其学术界发生的长达数十年之久的"古今之争"和继之而起的"比较论"的影响,应该是其中两个最主要的原因。

1687 年 1 月 22 日,法国著名作家和法兰西学院院士查尔斯·佩罗(Charles Perrault)向法兰西学院的会议上宣读了一首教诲性的长诗,宣布现代作家与古代作家地位平等,并通过引用实例来证明现代科学要比亚里士多德优越,同时也不乏对荷马的批评和指责。法兰西学院"四十不朽者"中的绝大多数人闻之如坐针毡,新古典主义的立法者和诗人布瓦罗(Nicolas Boileau)在整个会议期间更是一直都在喋喋不休地反驳。法国历史上著名的"古今之争"的序幕就此拉开,并以今派战胜古派而告终。正如保罗·奥斯卡·克里斯特勒(Paul Oskar Kristeller)所指出的那样,"古今之争的两个重要成就至今都未被给予足够的评价。其一,厚今派将文学之争扩大为对古今人类文明不同领域所取得的成就进行系统地比较,由此发展出对知识和文化的重新分类。这种新分类比旧有的体系在诸多方面都要新奇和特别。其二,对古今各领域的理论作详细考证导致得出这么一种看法:所有依赖数学计算和知识积累的学科,今人毫无疑问优于古人;而那些依赖个人天才和批评家趣味的学科,古人与今人的相对成就无法明确判别,因而

易于引起争论。”[8]实际上，在这场争论结束之前，人们对于科学与艺术之间存在着深刻的区别这一问题就已经达成共识。所以，“古今之争首次为将艺术与科学作明确的区分奠定了基础。”[8]最后，艺术不但与科学分离，而且也与逻辑、语法和修辞等其他人文学科拉开距离。因此，就艺术而言，“古今之争”最终导致了传统的古代“自由艺术”体系的解体，为新的现代艺术体系——“美的艺术”体系的建立提供了充分的理论基础。

17 世纪下半叶，在法国王室效仿意大利罗马圣路卡学院先后建立巴黎皇家绘画雕塑学院和巴黎皇家建筑学院后，作为“迪塞诺艺术”的对应概念的“美的艺术”这一概念逐渐被学者们所接受，并产生了一批重要的文献。后来一些理论家从论证视觉艺术与其他艺术的相同点的角度出发，通过比较逐步将诗和音乐等其他艺术门类置于“美的艺术”的名下。其中，诗与画的比较就是一个最突出、最典型的例子。类似于“绘画是画家的无声的诗和演说”、“画家终将成为诗人”这样的论断和说法，不断得到人们的认可和附和，就连普桑也热烈响应“诗是有声的画”这样的说法。根据 B.阿斯穆斯的说法：“17 世纪末和 18 世纪，诗对画的关系问题在理论著作中被提到首位。它在欧洲各国——英国、意大利、法国，尔后是德国的新著述中引起了注意。”[7]所有这些著述的一个共同点就是“把诗和画等量齐观”。美学家莫·卡冈认为，这主要是因为“在新的历史、文化环境下，文艺复兴时代造型艺术具有最高价值的观念，应该让位于另外一种观点。按照这种观点，诗歌是艺术的理想模式，而绘画应该以诗为典范，应该同诗相类似。”[7]我们稍加思考就会发现，这实际上是文艺复兴时期人文主义者提高视觉艺术家社会地位所使用的一种方法。如果说，文艺复兴的艺术家-理论家对诗与画的比较旨在分享诗歌的传统声望而跻身“自由艺术”行列的话，那么 17、18 世纪的理论家们对诗与画比较的目的显然是要使诗歌继视觉艺术之后进入“美的艺术”之行列，尽管卡冈说后者是“让绘画向文学看齐，如同让‘妹妹’向‘姐姐’看齐一样，是使绘画理想化，把它抬高到‘手工技艺’之上，使绘画充满精神内容——道德、哲学内容——这种希求的结果。”[7]此外，这些理论家还进一步将这种比较扩大到音乐、舞蹈等其他艺术门类，从而一步步地扩大了“美的艺术”的领域。

概括地说，“美的艺术” 这一现代艺术体系的形成经历了三个阶段：第一阶段大约是从 1680 年至 1750 年，在这一阶段自中世纪后期就已经陆续出现的这一现代艺术体系的很多要素开始更加紧密地构成整体；第二阶段是一个十分关键的时期，时间大约是从 1750 年到 1800 年，在这一阶段“美的艺术”与手工艺、艺术家与工匠、审美方式与其他经验方式明确地区分开来；第三阶段属于巩固和规范阶段，时间大约 1800 年到 1830 年，在这一阶段“艺术”(art)开始特指一个独立的精神领域，艺术的使命和责任被神圣化和合法化，美学概念开始取代艺术趣味[1]。总体上说，英国和德国的理论家均在不同时期对这一现代艺术体系——“美的艺术”的建立做出了不同程度的贡献，但是法国人的贡献无疑是最大的。这一体系主要是在法国产生、成熟，并借助《百科全书》的力量而在全欧产生广泛影响的，在这一过程中作出重大贡献的人物主要有佩罗、迪博神父、巴托和百科全书派。下面将分别论述他们的成就和贡献。

作为第一阶段的关键人物查尔斯·佩罗，他对于“美的艺术”体系的建立有两大贡献。拉开“古今之争”的序幕、向亦步亦趋的“后古派”公开挑战、证明“今胜于古”，从而为新的现代艺术体系的建立提供理论基础，是他的第一个功劳。第二个贡献是他在 1690 年出版的《美术陈列室》一书的前言中，抛弃了传统的“自由艺术”的概念(这里的传统“自由艺术”是指中世纪大学的文科“七艺”：语法、修辞、逻辑、几何、算术、音乐和天文)，将“美的艺术”作为其对立概念提出来，并将修辞学、诗学、音乐、建筑、绘画、雕

塑、光学和机械学同时纳入“美的艺术”行列。但是，在这一“美的艺术”体系中，我们一方面看到建筑、绘画和雕塑艺术与修辞学和诗学这样的“自由艺术”相提并论，同属一个范畴，这说明绘画、雕塑和建筑的理性特质或人文学科属性得到了进一步的确认。此外，我们还看到了现代艺术体系中所有美的艺术种类——诗学、音乐、建筑、绘画、雕塑；但是另一方面我们又发现“光学”和“机械学”都被留在了这一体系之中，这表明在佩罗那里艺术与科学技术尚未完全分离。于是，这就注定佩罗的“美的艺术”不可能成为现代意义上的“美的艺术”概念。但不管怎样，佩罗的“美的艺术”分类法向现代艺术体系迈出了关键性的一步，说明到了17世纪最后几年中，近代艺术概念或美术概念的雏形已经基本形成，至少是非常接近了。

就第一阶段而言，迪博神父(Jean-Baptiste Dubos，1670—1742)也是一个十分重要的人物。迪博神父不仅是一个宗教界人士，同时也是外交使节、学者、文人，而且是一个多产作家。1719年他以匿名的方式(按照当时的习俗)发表了他的《反思诗和绘画的批评》(*Reflexions critiques sur la poesie et la peinture*)。在这部著作里，尽管迪博没有像佩罗那样试图建构一个“美的艺术”体系，同时他也不是第一个将诗纳入“美的艺术”行列的人，但他却是在肯定“诗是美的艺术之一种”的前提下，讨论了诗与画的差异问题。这实际上就等于把最初属于“机械艺术的绘画”与原本属于“自由艺术”的诗相提并论了。当然，仅凭这一点，迪博神父在西方现代艺术体系的建立过程尚不足以如此举足轻重。另一个原因是，在18世纪欧洲重要的艺术理论出版物里，这部两卷本、总共1 200页的《反思诗和绘画的批评》无疑是屈指可数的。在作者有生之年，该书两次重印，到18世纪末重印次数不下16次。在法国这部书的读者包括伏尔泰这样的大哲学家，伏尔泰认为它“在所有讨论这一问题的国家中是最有帮助的书。”在英国讨论这部书的学者中有博克(Edmund Burke)和休谟(David Hume)这样的著名哲学家。在德国将该书的大部分翻译成德文的正是当时的著名文艺理论家莱辛(Gottold Ephraim Lessing)，他的论著《拉奥孔》的主题也是语言艺术(诗)与视觉艺术(雕塑)之间的差异比较[9]。由于他的著作影响如此之大，所以仅就把“诗是美的艺术之一种”、即把从前属于“自由艺术”的诗纳入最初是视觉艺术概念的“美的艺术”之范畴这一观点传播和普及开来这一点而言，他的贡献也是相当大的。

人们普遍认为，最终赋予“美的艺术”概念以现代意义的人是巴托神父(Charles Batteux，1713—1780)，但是就其《同一原则下的美的艺术》(*Les Beaux arts reduits a un meme principe*，1746)这篇著名的论文所发表的时间而言，他仍然属于第一阶段人物。巴托是一位修道院院长，他在《同一原则下的美的艺术》的第一章中，对“艺术”进行了明确的划分(这里的“艺术”是最广意义上的，实际上是包括人类所有创作领域)。他一开始就把艺术分为三类：第一类是以满足人类物质需求为目的的“机械艺术”；第二类是以引起快感为目的的“美的艺术”，包括音乐、诗歌、绘画、雕刻和舞蹈；第三类是效用和快感兼而有之的艺术，即雄辩术和建筑[7]。巴托不仅指出“美的艺术”与“机械艺术”的分类标准是快感和效用，而且他还在论文的核心部分进一步说明“模仿美的自然”是所有“美的艺术”(音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈)的共同原则。另外，我们在这一体系中不仅看到了视觉艺术(绘画、雕塑)，而且还看到了语言艺术(诗歌)、听觉艺术(音乐)和综合艺术(舞蹈)等不同形态、体裁或媒介的艺术种类，但是这一体系却把建筑排除在外。就这样，巴托在理论上第一次为我们划出了一个独立的“艺术”领域，把它与手工技艺、科学和宗教明确地区分开来。巴托的这篇论文立刻对英德两国产生了影响，1751年英语译本和德语译本在这两个国家出现。正如P.O.克里斯特勒所指出的那样，“朝向‘美的艺术’体系的决定性一步是由巴托神

父迈出的”，他还说“这五种主要艺术组成的体系构成了现代美学的基础”。另外，美学史家 W.塔塔凯维奇(W. Tatarkiewicz)也认为，西方的“现代艺术体系只有在 1746 年巴托的书籍出版后才被人们所普遍接受”[10]。巴托对于西方现代艺术体系的贡献固然很大，但这一体系的最后确立和传播却是由百科全书派所完成的。

关于现代“美的艺术”艺术体系，百科全书派的功绩包括两个方面：一是进一步确定了美的艺术门类，从而使现代艺术体系臻于完善；二是使这一体系在法国乃至整个欧洲得以广泛传播和巩固。尽管狄德罗在为《百科全书》的“艺术”条目撰稿时仍然沿袭了传统的分类法，即把艺术分为自由艺术和机械艺术两大类别，但是他在论述美的篇章中却提到了美的艺术。孟德斯鸠在给《百科全书》撰写的“趣味”条目中，全盘接受了巴托的“美的艺术”概念。不过，使巴托的“美的艺术”体系进一步完善并得以确立的人却是《百科全书》“序言”的撰写者达朗伯(D'Alembert)。在“序言”中，达朗伯追随弗朗西斯·培根将知识分为哲学、历史和美的艺术三大类。达朗伯本人也承认自己的某些用语及模仿原则来自巴托，但与其不同的是，他把建筑纳入“美的艺术”行列，而将舞蹈排除出去。换言之，达朗伯美的艺术所包括的是：绘画、雕塑、建筑、诗歌和音乐。“他由此而消除了巴托体系与近代美的艺术体系之间的最后阻隔”。至此我们可以得出结论：《百科全书》、尤其是它著名的序言，完善了美的艺术体系，它追随并超越了巴托的分类；更由于《百科全书》的声誉和权威，从而使这一体系最广泛地传播于全欧洲。”[8]18 世纪中叶之后，这一“美的艺术”(beaux-arts)概念术语被正式写入法语词典。

纵观西方各个历史阶段出现的各种“艺术”体系，一般都具有自己的基本原则。例如，古希腊的 teckne 的基本原则是“技艺”，亚里士多德的“模仿艺术”是建立在“自然”这一原则之上的，古代“自由艺术”是建立在理性高于感性、精神高于物质这一原则之上的，文艺复兴的“迪塞诺艺术”主要是建立在理性这一原则之上的。关于“美的艺术”的基本原则，一般情况下人们都引用巴托的观点，即“模仿美的艺术”是所有艺术(绘画、雕塑、音乐、诗歌、舞蹈)的共同原则。但是拉里·辛纳认为，无论是在巴托还是其他理论家的相关著述中，除了“模仿美的自然”这一条重要的基本原则外，还涉及一些别的原则。他提出，对于“美的艺术”这一新的体系和概念术语来说，除了“模仿美的自然”之外，至少还有四个基本原则。其中两个基本原则是“天才”和“想象力”，它们涉及的是“美的艺术”作品的制作；另外两个基本原则是“与效用(实用)相对立的愉悦”和“审美”，这两个原则关系到“美的艺术”的目标和接受方式。与效用相对立的愉悦、天才和想象力三者合在一起常常被同时用做区别“美的艺术”与机械艺术或手工艺的基本原则。与效用相对立的愉悦和趣味合在一起则被用作区别美的艺术与科学、美的艺术与诸如文法和逻辑学这样的其他自由艺术(人文学科)的基本原则。在所有这些基本原则中，与效用相对立的愉悦原则发挥着核心、重要的作用。众所周知，自文艺复兴开始，贺拉斯关于艺术旨在“教诲和愉悦”(通常译作“寓教于乐”)一直十分流行。艺术所致力的这两个目标常常被视为艺术所具备的两种并行不悖、且同时有效的功能；更有甚者，愉悦原则通常还被认为从属于教诲或实用原则。但是，到了 18 世纪，作为以“美的艺术”的名义来对诸自由艺术进行分类的一个标准，愉悦原则开始与效用原则彻底对立起来。因此，巴托所说的“模仿美的艺术”无疑是诸“美的艺术”的一个重要的共同原则，但并不是唯一或唯一重要的原则。“天才”、“想象力”、“与效用相对立的愉悦”和“审美”等同样也是这一现代艺术体系的基本原则，而且随着时间的推移，尤其是随着现代派艺术的出现，它们在后来美学家和艺术理论家的著述中，甚至变成了更重要的原则[1]。

值得一提的是，尽管与“迪塞诺艺术”概念相比较，“美的艺术”概念影响的范围更大、时间更长，并最终形成了占主导地位的现代艺术体系，而“迪塞诺”概念及其理论却在这一过程逐渐被取代、甚至被遗忘。但是有一点是不可否认的，那就是“美的艺术”体系与“迪塞诺艺术”关系密切，在某种意义上可以说是在“迪塞诺艺术”基础上形成和发展起来的。

从 beaux-arts 到 fine art 或 Art

在 1750 至 1770 年之间，“美的艺术”这一新的艺术分类体系及术语在整个欧洲得以广泛而稳步的传播。到了 18 世纪末，在德国、英国和意大利几乎所有关于艺术的论述都在使用这一新的艺术分类体系，其不同语种的对应概念术语也同时出现。在意大利，beaux-arts 的对应术语是 belli-arti，在德国是 schenen künste，在英国其对应术语“fine arts”最终淘汰了“优美艺术”(elegant arts)和“高雅艺术”(polite arts)这样的术语或用语。美国人同样也是在这一时期接受了这一新的艺术分类体系及其概念[1]。但是，值得特别强调和说明的是，在英国，作为 beaux-arts 的对应概念术语 fine arts 或 fine art 再次发生了新的变化。

总体上说，英国学者们“对解释和发展美的‘艺术体系’没有太大的兴趣，他们把这个体系看做是理所当然的”[8]。例如创建于 1768 年的英国皇家美术学院的第一任院长雷诺兹爵士(Sir Joshua Reynolds)，他所做的这一切都是与法国皇家绘画雕塑学院的“美的艺术”的理论相呼应。虽然英国只是接受了法国的“美的艺术”体系，但是这不等于说英国只是一种被动的接受。实际上，正如美国学者 P.O.克里斯特勒在《艺术的近代体系》一文中指出的那样，“法国对英国作家们的强烈影响一直延续到 17 世纪末和稍后一段时间，但在整个 18 世纪，英国作家们在艺术思想方面作出了重要贡献，并且反过来影响了欧洲大陆尤其是法国和德国的艺术思想。”[8]当然，P. O.克里斯特勒无疑是指经验主义美学而言，但除此之外还有一个事实，即较之法语 beaux-arts 概念，英语 fine art 或 Art 发生了很大的变化，更重要的是从 19 世纪开始作为狭义概念(特指绘画、雕塑和建筑的视觉艺术概念)的 fine art 或 Art 逐渐取代 beaux-arts，其范围甚至超越欧洲而产生了国际性影响。

在英国，法语 beaux-arts 这一对应概念是 fine art 或 arts。但是，随着时间的推移，较之 beaux-arts 概念 fine art 产生了一些变化并形成了自己独特的内涵。首先是词形方面的变化，即不知具体是从何时起修饰词 fine 被省略而以第一个字母大写的 Art 取代之。当代英国学者雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)在他的《关键词：文化与社会的词汇》(*Keywords：A Vocabulary of Culture and Society*)中关于“艺术”条目是这样写的：“具有抽象概念的、第一个字母大写的 Art 有其内在广泛的原理、原则，但却很难说定它是哪一个时期出现的。18 世纪时的 Art 定义与用法不尽相同，但 19 世纪时这些定义与用法都被接纳，因而使 Art 的定义更为广泛……1815 年诗人华兹华斯写信给画家海顿说：‘我们的职业、我们的朋友与我们创造性艺术是高尚的。’”[11]从这段文字来看，华兹华斯的 Art 实际上就是法国“beaux-arts”，也就是美学意义上的“艺术”概念，即一个囊括语言艺术、视觉艺术、听觉艺术和综合艺术的广义艺术概念。这位诗人显然无意参与这一概念所包含的艺术门类讨论，他旨在表达创造性是各种美的艺术的共同特质以及创造性艺术是高尚的这一观点。

其次是词义方面的变化。所谓“词义变化”包括两层意思。第一层是指英语 fine art 由作为 beaux-arts 的单纯的广义艺术概念变成了一个双重性艺术概念，即作为广义的艺术概念，它涵盖了视觉艺术、语言艺术和听觉艺术，但同时作为狭义的视觉艺术概念，它仅特指绘画、雕塑、素描和建筑等造型艺术。例如由伊安·奇尔弗斯(Ian Chilvers)主编的《牛津简明艺术和艺术家词典》(*Oxford Concise Dictionary of*

Art and Artists)中有关 fine Art 的词条是这样写的：

美术(fine art)这一术语被用来指称“高级的”、非实用艺术，与“应用”艺术或“装饰”艺术相对立。这一术语在通常情况下包括绘画、雕塑和建筑(尽管建筑是一门显而易见的“实用性”艺术)，但是它经常也将诗歌和音乐包括在内。这一术语的使用始于 18 世纪[12]。

另一本权威性的辞典《简明不列颠百科全书》(*Concise Encyclopaedia Britannica*)中有关 fine Art 的词条是这样写的：

美术(fine arts)非功利主义的视觉艺术，或主要以美的创造有关的艺术。一般包括绘画、雕刻和建筑，有时也包括诗歌、音乐和舞蹈。壁画、陶瓷、织造、金工和家具制造等一类装饰艺术与工艺，都以实用为宗旨，所以从严格意义上来说，不属于美术范畴。在文艺复兴以前，艺术家与手工艺者几乎没有区别。“美术”这一术语也只是在 18 世纪中叶才出现。美术与实用艺术的明确区分始于 19 世纪[13]。

关于美术(fine art)词义变化的第二层意思是指其变成了一个单纯的视觉艺术概念。关于这一点，我们同样可以通过权威性辞典上的有关定义予以证实。首先，由英国学者爱德华·露西-史密斯(Edward Lucie-Smith)编撰的《艺术术语词典》(*Dictionary of Art Terms*)中的有关解释和定义是：

美术(fine art) 指建筑、雕塑和绘画艺术，有别于应用艺术(applied art)和装饰艺术(decretive art)。这种区分到 18 世纪中叶才完全确立[14]。

另外，由保罗·杜罗(Paul Duro)和 迈克尔·格林哈尔希(Michael Greenhalgh)主编的《艺术史基础》(*Essential Art History*)中的有关解释和定义是：

在古希腊和罗马，绘画、雕塑和建筑虽然有别于纯手艺，但它们并不属于自由艺术(人文学科)(liberal art)的行列。在中世纪，这种混乱的局面并无什么大的改观，但是在阿尔贝蒂、达·芬奇和瓦萨利等这些文艺复兴理论家们的庇护下，这些艺术被赋予了理性特质，并被打上了学院的标识。换言之，绘画、雕塑和建筑的地位被提升了，成为“美的”而非“应用的”或“装饰的”艺术[15]。

根据上述四个相关定义，尽管“fine art”概念有广义和狭义之分，但我们不难看出，实际上狭义的“fine art”概念是占主导地位的。另外，通过这些定义我们还发现这样一个事实：如果说法国的 beaux-arts 概念旨在使绘画、雕塑、建筑、音乐、诗歌等实践活动作为一个独立的整体，以区别科学和其他人文学科的话，那么英国 fine art 概念的主旨就是要将绘画、雕塑、雕刻、建筑、素描等纯艺术(pure art)或“高雅艺术”(high art)活动与装饰艺术(decrative Art)、应用艺术(applied Art)或印刷、蜡模、动物画家、复制等这样的“低级艺术”(lower art)活动区别开来。因此，较之 beaux-arts，fine art 至少发生这几个方面的变化：一、形容词 fine 逐渐被省略，以第一个字母大写的 Art 取代之；二、由原来的广义艺术概念变成了双重性艺术概念。至于这些变化具体始于何时、又是如何变化的这个问题，至今仍无明确的时间概念和答案[11]。但有一点是确定的，那就是在 18 世纪占主导地位是 beaux-arts，但是到了 19 世纪占主导地位的则是 fine art 或第一个字母大写 Art。

在我国，无论作为绘画、雕塑、建筑、书法和工艺等艺术形式之统称的狭义“美术”概念，还是作为语言艺术、视觉艺术、听觉艺术和综合艺术之统称的广义“艺术”概念，都是来自西方的“舶来品”，它们是英文 fine art 或法文 beaux-arts 或德文 kunst 的中译文。但是在西方，这些概念并非是古已有之，天然生成和一成不变的。首先，我们看到从古代的 teckne 或 ars 到现代“美的艺术”概念的形成和确立经历了一个漫长的发展和演变过程，其间 mechanical art、arti del disegno 和 beaux-arts 等概念发挥了至关重要的

作用;第二,“美的艺术”只是一个阶段性的概念。从时间上来说,大约从17世纪到19世纪末,就其本质特征而言,它主要是建立在“模仿美的自然”、“天才”、想象力、“与效用相对立的愉悦”和“审美趣味”等原则之上的,其中“模仿美的自然”是这一概念形成阶段的核心原则;第三,“美的艺术”既是一个广义艺术概念又是一个狭义艺术概念,前者作为语言艺术、视觉艺术、听觉艺术和综合艺术的统称,后者特指绘画、雕塑和建筑等视觉艺术;第四,作为视觉艺术概念,“美的艺术”旨在使绘画、雕塑和建筑作为纯艺术而与“装饰艺术”和“实用艺术”拉开距离。另外,值得一提的是,既然“美的艺术”是一个有其明确原则的阶段性艺术概念,它就不可能在20世纪之后完全行之有效。实际上,几乎在它得以全面巩固的同时,就开始遭到了来自实践和理论两方面的挑战。

参考文献

[1] Larry Shiner. The Invention of Art:A Cultural History. University of Chicago Press, 2001: 75, 19, 21, 28-29, 30-31, 75, 82, 84

[2] F.I.芬利.希腊的遗产.上海:上海人民出版社,2004年,第433页

[3] 朱光潜.西方美学史.北京:人民文学出版社,1982年,第47页

[4] 亚里士多德.诗学.北京:人民文学出版社,1982年,第3-5页

[5] 柏拉图.理想国.北京:商务印书馆,1986年,第107页、第391-392页

[6] Karen-Edis Barzman. The Florentine Academy and the Early Modern State:The Discipline of Disegno. Cambridge University Press, 2000:149

[7] 莫·卡冈.艺术形态学.北京:三联书店,1986:38-42,53-54

[8] P.O.克里斯特勒.艺术的近代体系.见:美术史和观念史.南京:南京师范大学出版社,2003:459-467,470

[9] Moshe Barasch. Modern Theories of Art,1:From Winckelmann to Baudelaire. New York University Press 1996, 16-18

[10] 朱狄.当代西方艺术哲学.北京:人民出版社,1994:33

[11] 雷蒙·威廉斯.关键词(*Keywords*).北京:三联书店.2005,18,17

[12] Ian Chilvers, ed. Oxford Concise Dictionary of Art and Artists. Oxford, 1990:180

[13] 简明不列颠百科全书(第5卷).北京:中国大百科全书出版社,1986:800

[14] Edward Lucie-Smith. Dictionary of Art Terms. Thames & Hudson Ltd., London, 1984:83

[15] Paul Duro & Michael Greenhalgh. Essential Art History. Bloomsbury Publishing Limited,1992:127

原刊《文艺研究》2006年第4期

美术考古学的学术定位和学科建设

黄厚明　阮荣春

“美术考古学”一词源自于西方，20世纪20年代，美术考古学的概念进入中国学术话语范围。将这一术语引入中国学界的是郭沫若先生，他在1929年出版的《美术考古学发现史》这部译著中，最早使用了这一概念[1]。不过，当时的郭沫若对美术考古学并没有多大了解，只是出于翻译的需要套用了这个名词。40年代末50年代初，一些学者在上海发起筹建美术考古学社，并成立美术考古学资料组编辑和整理当时调查、出土的考古资料，这是在美术考古学旗帜下具体的学术实践[2]。80年代以来，随着研究的深入，美术考古学作为学科的性质已经得到人们广泛的认可。《中国考古学年鉴》、《中国大百科全书·考古学》、《中国大百科全书·美术》等著作，都明确地将美术考古学列入相关的专题中。特别是进入90年代中期以后，美术考古学研究越来越受到人们的重视，一些从美术考古全局进行综合论述的著作也开始出现[3,4]。这些成果的出台，表明人们的美术考古学学科意识已经大为增强。

美术考古学的学科性质虽然得到了人们普遍的认可，但在学科的定位问题上，学界却存在着较为明显的分歧。夏鼐、杨泓、严文明等人认为美术考古学是考古学科的一个分支，属于特殊的考古学[4-6]。刘凤君说得更为直接，认为美术考古学是考古学的一门三级学科[3]。陈池瑜则持相反的观点，他认为美术考古学属于美术学的一个分支，即所谓的艺术考古学[7]。与陈氏看法相同的还有范梦，他认为美术考古学属于美术学中系统美术学范畴[8]。上述分歧的存在，模糊了人们索求学科进步的视线，客观上给美术考古学的健康发展带来了许多负面影响。如何看待这些分歧，形成正确的学科意识，便成为当前美术考古学研究亟待解决的问题。

美术考古学的定位，自然离不开与其他学科关系的考察，这是一个很重要的参考系。由于美术考古学与考古学、美术史学关系最为密切，且学界对美术考古学的学科定位也在这两门学科范围之内。故我们不妨围绕美术考古学与考古学、美术史学的相互关系，从美术考古学研究的对象、范围、目的、方法等方面对它的学科定位问题予以剖析。

确定研究对象的专属性，是学科定位的基本前提。美术史的研究对象比较含混，其中的原因主要在于人们对“美术”一词的不同理解。美术的英文为“Fine Arts”，直译为“美的艺术”或“精制的美术”。早期

的美术史，一直是以绘画、雕塑、建筑这类“美的艺术”作为研究对象的。美术史家的研究兴趣一般专注于一流的作品，对于那些不入流的作品则很少关注。但到了20世纪60年代以后，美术史研究似乎已不完全倾情于所谓“美的艺术”了，对一些次要的、低俗的甚至民间的东西也统统纳入到美术史的研究对象中。1962年，美国学者耶鲁大学教授乔治·库布勒(George Kubler)就曾提出，“美术品的范围应该包括所有的人造物品，而不是那些美丽的和富有诗意的东西。”[9]在这种思想主导下，人们在美术史研究中对纯美术因素的兴趣似乎呈现出下降的趋势，而与此相对应的，便是美术史研究中对非纯美术因素兴趣的增加。这样一来，美术史研究逐渐出现了“考古学化”、“社会学化”的倾向。面对如此的情形，一些学者对美术史这门学科的处境表示了深深的担忧。如1982年美国学院美术协会主办的《美术杂志》曾以“美术史学科的危机”为题，对美术史学科的现状展开了讨论。美术史学者亨利·泽尼尔(Henri Zerner)特别提到“美术史需要反思学科研究的对象”，这是一个当务之急的问题[10]。如何界定美术史的研究对象？不仅是美术史研究同时也是美术考古学研究一个不容回避的问题。我们的看法是，美术史之所以也关注次要的、非主流的美术作品甚至是完全称不上“美”的作品，这是由于美术史学科发展的规定性决定的，也是学科研究走向深入的表现。因为所谓的“精美作品”往往也受到非美术因素的影响，关注“粗俗作品”可以帮助我们更好地进行美术史的研究。当然，美术史研究的基本切入点是“美”的作品，这既是学科的底线，也是学科对象具有独专性的表现。

就考古学而言，它的研究对象比较明确，即以通过考古调查和发掘方法所获取的遗物和遗迹这两类文化遗存。就美术考古学而言，它的研究对象是指古代人类遗留下来的、以实有化方式存在的人工作品。它与考古学的区别在于：一、美术考古学研究的是经过人类加工制作的作品，非人工物品不在研究之列，而考古学则研究跟人有关的所有考古材料(如动物化石、植物孢粉等)；二、美术考古学除了研究通过考古学方法获得的作品外，传世的作品也是重要的研究对象。它与美术史学的区别在于：美术考古学是“形象”的作品，而后者是“美术”的作品。前者是对实物资料自然属性的视觉语言描述，而后者的描述带有先期的审美价值判断。如一些学者对冥器的研究，并不是因为“美”才研究它的，这反映了美术考古学与美术史研究在对象认定上的不同。前述的所谓“美术史的危机”，实际上就是美术考古学寄寓在美术史学学科中求得发展的隐性表现。

美术考古学的研究范围，杨泓认为它上起旧石器时代，下迄各历史时代，这种看法是可以接受的。比较明确的表述，其下限可定在1900年代以前。由于美术考古学研究对象的范围限于清代晚期以前，这使得美术史所关注的电视、电影作品、摄影作品基本上被排除在它的研究范围之外。可以这样说吧，如果我们把美术史学看成是研究“作品”科学的话，那么，美术考古学就是研究“作品”和“时间”的科学。美术考古学与考古学的区别在于：考古学研究的重心在宋元以前，而美术考古学在这点上表现得并不非常明显。事实上，宋元以后的明器、陶瓷、家具、建筑、花钱等方面的美术考古研究还相对薄弱，急需在今后的研究中予以加强。

对美术考古学研究目的以及它作为一门独立学科所存意义的探讨，也是美术考古学学科定位问题所关注的一个重要话题。目前学界对这一问题的探讨，主要是通过比较的方法进行的。这里，我们不妨沿着这个思路谈谈初步的看法。我们认为，美术考古学研究目的在于探究古代人类遗留下来的、人工作品的文化内涵，还原出其所蕴涵的精神性，并从中揭示出古代人类精神文化内在的发展规律。它与考古学、美术史学区别在于：考古学是研究人类的文化与社会的发展和变化的过程，全面系统地复原古代人

类社会;而美术史是探究美术作品的风格样式和艺术意义,还原和解释人类的审美文化和审美行为。

一门学科能否独立,不仅要有特定的研究对象和研究目的,更重要的一点是要有自己独立的方法论体系。从其他学科的发展历程看,凡是有自己一套方法论体系的,学科的独立性就越明显,其发展得就越成熟,如历史学、考古学就是明证。具体到美术考古学研究领域,是否有自己的方法论体系呢?这是一个棘手而又无法回避的问题。有关这方面的研究,国内外学者已经进行了初步的探讨。杨泓认为美术考古学可以"依据层位学、类型学等考古学研究方法,结合古代文献以及传世的有关遗物"来进行综合研究[4](P5)。张朋川亦持大致相同的观点,他认为美术考古学的研究"以考古学的层位学、类型学为主要研究方法"[11]。刘凤君则认为,"美术考古学的研究方法是一种综合的研究方法,可分为基础研究法和综合研究法。基础研究法是指运用的考古学对遗迹和遗物整理研究的区系划分法、层位法和类型排比法;深入综合研究法是指历史研究法和借鉴美术史的艺术分析研究法。[3](P59)"应该承认的是,这些方法有许多合理和可取之处,它们在美术考古学研究中也曾经起到了相当重要的作用。不过,这些论述只是研究者感性经验的总结,缺乏学理层面的思考和整体理论结构的整合。

大家知道,考古层位学是从地质学的地层概念引进过来的。就基本原理而言,并无原则性的区别。不过,地质学的层位是由自然力量作用而形成的一连串岩石地层系列;而考古学上的层位是由人为力量作用而形成的具有叠压和打破关系的"文化层"系列。作为一种方法论,考古地层学对考古学研究的意义在于:根据不同文化层和遗迹单位的"叠压"、"打破"以及"共生"关系,来确定出土遗物、遗迹的相对年代关系。19 世纪 90 年代,英国学者毕德·里浮斯在谈到同一层位出土物的"共生"关系时,曾形象地举了这样一个例子:"在一个地方的田野里找到了一枚罗马钱币,只能说明一个穿着罗马短袖宽袍衣服的人的口袋有一个洞;而如果在鲍克利·第基(Bokerley Deke)的一个未被扰乱的壁垒的下面找到一枚罗马钱币,就能说明壁垒是晚于这个钱币才建立的,因此,壁垒的年代一定是罗马的或者再晚一些的。"[12]从这段话中,我们可以清楚地看出层位学在判断相对年代上的重要性。考古类型学源自于生物分类法,它是通过对各种文化遗存的形态进行比较研究,寻求其变化发展规律,并以此规律来进一步认识考古学文化的变迁和发展的一种方法。由于考古类型学首先要探讨器物形态的逻辑发展规律,而正确考察器物形态的变化则必须做到历史与逻辑的统一。因此,考古类型学的研究必须以考古层位学的研究为前提。这种建立在考古层位学基础之上的考古类型学研究,又表现为对考古层位学的深化和发展。如果我们把考古学比作马车的话,那么,层位学和类型学就是马车的两个"轮子"。正因为如此,它们的产生使得考古学这门学科获得了比较充分的发展。

不过,考古地层学和考古类型学并不能简单地照搬到美术考古学研究中。之所以这样认为,主要有两点原因使然:首先,考古层位学和考古类型学只是为了复原古代文化和人类社会的本来面目,其着眼点并不在于作品本身;其次,考古层位学和考古类型学所完成的阶段性任务与美术考古学的终极目标尚有比较明显的差距,特别是在探讨作品背后的精神性问题上,两者所起的作用均有明显的局限。为了弥补这方面的不足,一些学者在实践中将"风格学"和"图像学"方法运用到美术考古研究中。

"风格"作为美术史研究的专业术语,最早始于 18 世纪的温克尔曼(Winckelmann,1717—1768)。在《古代美术史》中,他通过一个时代风格的逻辑顺序阐述一种发展模式,这种观念在其后的美术史研究产生巨大的影响[13]。19 世纪末 20 世纪初,奥地利美术史家李格尔(Alois Riegl,1858—1905)和瑞士美术史家沃尔夫林(Wolfflin,1864—1945)两人对风格学理论进行了发展和完善,使之成为当时西方美术史

学界的一门显学。由于美术考古学也关注美术史研究的对象，而这些所谓“美”的作品是由特定的可称之为艺术家的人群创作的，故风格学的任务主要是探讨这些作品制作的技术要求和难度、分析作品的风格样式、理解作品的创作意图。值得指出的是，风格学和考古类型学两者在中国化进程中，两者呈现出一种微妙的关系。就一般意义而言，风格学分析的内容主要包括作品的题材、形制、样式、手法等方面；而考古类型学分析的内容则主要包括作品的形制、质地、大小、颜色、题材等方面。相比之下，前者的分析较多的体现出一种带有主观性质的审美判断；而后者则更多地体现出一种带有客观性质的机械分析。诚然，从分析结果的客观性程度看，后者无疑要高于前者。特别在方法论发展初期，考古类型学常常以纠正风格学分析结果的角色出现。如当年李济、梁思永等人采用考古类型学分析方法来纠正安特生“仰韶彩陶西来说”的错误观点，就是一个非常明显的例证。沃尔夫林的学生巴希霍菲尔(L.Bachhofer)对汉代画像艺术的风格分析，同样犯了原则性的错误。比较明显的一点就是，他错认为公元前1世纪末的八里台汉墓壁画作品是由公元2世纪的武梁祠壁画作品发展而来的[14]。当然，用风格学方法进行断代分析，也不乏成功的例子。如巴希霍菲尔的学生罗樾(Max Loehr)对殷商青铜器五种序列的风格分析，其中前三种序列曾被后来的郑州、辉县发掘资料所证实[15]。虽然考古类型学较少带有研究者的主观判断而显得较风格学分析更客观，但由于人文学科研究对象本身就是主客观的结合体，如果一味地将研究者排除在研究对象之外，就会抹杀人文科学和自然科学的界限。诚如皮亚杰认为的那样：“人文科学以从事无数活动的人作为研究对象，而同时又由人的认识的活动来思考，所以人文科学处于既把人作为主体又把人作为客体这样一个特殊的地位，这自然会引起一系列既特殊又困难的问题。”[16]早些时候，张光直先生曾尝试用电脑对青铜器纹饰进行统计分类，事实上并没有收到理想的效果[17]。这说明用类似生物分类的方法来研究美术考古学的对象，同样存在不合理的成分。有鉴于此，在目前的研究实践中，两者逐渐表现出一定的趋同性。这种情况的产生，反映了两种方法在学理层面上的互补性和共生性。从这个意义上讲，把风格学引入美术考古学研究之中，无疑增强了我们释读作品的能力。

“图像学”这一概念，是法国学者E.马莱于19世纪最早提出来的。它作为一种方法真正运用于美术史研究，则开始于德国学者瓦尔堡(Warburg，1866—1929)时期。瓦尔堡认为，美术史是文化史研究的一部分，其研究应该借用相关人文学科的成果。出于这样的学术理念，瓦尔堡将美术作品置放在与其历史脉络的各种联系中进行考察。就瓦尔堡图像学研究而言，他最为成功的学术实践在于利用“文化心理学”原理，正确解读了斯基法诺亚宫的湿壁画[18]。瓦尔堡图像学方法的积极意义在于，它使人们从专注于美术题材形式本身所具有的发展规律中解放出来，开始触接到形象作品背后所隐匿的“情念形式”。从这个意义上讲，瓦尔堡的图像学方法与其说是美术史领域所发生的一次重大革命，倒不如说是对美术考古学研究价值指向的一次全新的塑造。事实上，从瓦尔堡所研究的对象看，他也不太像其他一些美术史家那样只专注于“美”的作品，相反，他似乎更关注“作为具体情境的记录的个别图像，而并非以艺术资格而论的艺术作品”[13](P404)。这种在研究对象上的择取，也反映了瓦尔堡的图像学方法具有美术考古学研究的性质。

但是，瓦尔堡图像学方法，更大意义上只是提供了一种思路与构想，而非一种真正成熟而有操作性的研究方法。继瓦尔堡之后，图像学方法又经潘诺夫斯基、贡布里希等学者的发展而逐渐走向完善。潘诺夫斯基认为，所谓“图像”是由特定的母题构成的具有形象的意义、隐含的意味、象征的寓意的符号性价值体系。使用图像学研究方法，根本目的就是要弄清一些特定的题材在何时、何地经由何种母题形象

表现出来，借此深入地理解美术作品背后的精神内涵[19]。相对于瓦尔堡而言，潘诺夫斯基对图像学的最大贡献在于他改变了图像学原先那种从属或辅助的地位，并把它提升为一种具有美术考古学性质的方法论体系。但潘诺夫斯基图像学方法自身也存在着一些理论缺陷，如过分夸大作品中的“隐藏的意义”、过分依赖文本而导致图像解析文献化倾向，都使得他的图像学方法过多地沾染了研究者的主观判断而导致真实性的丧失，故有人调侃地说图像解释发现美术品的象征含义比美术家本身提出或知道的象征含义还多。

贡布里希(E.H.Gombrich)则将视觉心理学引入图像分析之中，这是对图像学方法另一层意义上的发展。贡布里希认为，美术家的出发点不是对自然的观察和摹仿，而是关于美术作品的经验：一切再现性艺术都是观念性的，都是对一种语言的把握，即使最自然主义的艺术也是从所谓先验的图式开始[20]。贡布里希成功之处在于将作品的创作心理切入到图像的本质中，摈弃了长期以来人们对图像本质所作的机械的、教条式的分析论断，为正确理解、把握形象作品在创作以及欣赏时的含义提供了有效的途径。从这个意义上说，图像心理学的分析无疑为美术考古学展开对作品形式背后所隐含的意义的分析与阐释产生不可估量的影响。不过，对作品视觉心理的分析是贡布里希的成就所在，但与此同时也使他的理论陷入了另一个极端——对历史规律性的全面否决。正如一些学者所指出的那样，“贡布里希在他的图像心理学理论中尽量强调了图像的社会学因素，但在付诸实践时却几乎将其置之脑后。他把图像的制作解释为艺术家与观众的个人心理行为，将复杂的社会原因与经济基础排除出这一过程。结果是，显示出当一味坚持以图像心理学进行阐释时说服力的‘贫苦’。”[21]如何对包括个人的、社会的、物质的大量形象作品进行图像心理学解释，是中国美术考古方法论发展过程中所面临的一个重要问题。

综上所论，我们可以看出目前学界对美术考古学的方法论尚在探讨之中，尚有许多值得加以完善的地方。就价值取向而言，上述所论及的方法以图像学的分析更接近于美术考古学的目的论研究。不过，图像学的解释或结论亦存在很大的变数。虽然就人文科学的学科而言，任何一种结论都是属于阐释性的，但如果一种作品的含义有几种不同的可能性解释而又无法得以验证，或者有人对一种结论提出异议而研究者又无法予以解答，那么，这种结论的科学性就存在问题，其论断自然也难以让人能信服。因此，我们在美术考古学方法论问题上，必须重视并努力克服解释的随意性和主观性，力求在最大限度上达到历史与逻辑的统一。同时，我们也看到，尽管目前在美术考古学研究领域所采用的“方法移植”、“方法渗透”的做法值得提倡，且不乏可取之处。但问题是，一门学科要想获得独立，除了具有人文科学研究一般的方法外，还应该有自身特殊的、其他学科没有的方法论，否则它就不能成为一门独立的学科。如果这样的问题不能很好地加以解决的话，那么美术考古学本身所遇到的尴尬局面就不能幸免。以此而论，美术考古学显然没有自己独立的方法论体系。

近来，我们针对美术考古学的研究性质，提出了“物态学”的研究方法。这一方法主要涉猎四个方面的内容：即研究对象的自然态、人文态、物理态和形式态。如果我们将前两点称之为研究对象的环境态，那么，后两点则可视为研究对象的本体态。就通常情况而言，作品的自然态，涉及的内容包括层位关系、具体位置、器物组合、保存状况、自然环境等；作品的人文态，涉及的内容包括文化传统、时代背景、创作心理、观念意识、社会力量构成、社会结构系统等；作品的物理态，涉及的内容包括材料(原生材料和加工材料)、质地、硬度、质感、火候、声响等；作品的形式态，涉及的内容包括形状、大小、数量、位置、方向、文字、纹饰、题材、形象、构图、线条、色彩、光线、明暗等。需要指出的是，物态学方法论的四个方面并不

是相互独立的。它们是一个有机联结的整体，彼此之间可以相互谐配、相互印证、相互深化。其中，对任何一个方面、任何一种因素的分析都会对其他方面或因素产生连锁反应，这也是美术考古方法论研究的复杂性所在。为了能简略说明它们之间的关系，我们拟举几例略加说明。吴汝祚在分析良渚玉器时，曾从玉材质地的高低、真假入手，将良渚文化几处重要的遗址出土玉器进行比较分析，他发现反山、瑶山的玉器质量最高，而且几乎全是真玉；福泉山墓地的玉器质量则比反山、瑶山要差，且杂有假玉；而荷叶地玉器无论在质量和数量上都要明显的低于福泉山的玉器，前者多数墓用玉仅几件，不仅数量少，且所用玉器中真假玉数量各占一半。根据这种分析结果，他将上述三类遗址分成三个等级，并以此认定"良渚文化已是一个有等级的社会，开始形成了金字塔式的统治形式"[22]。这种分析方法，反映了作品的物理态(质地)和人文态(社会结构系统)的内在关系。车广锦在分析玉琮形制时，曾将它与良渚祭坛的形制进行对比，他发现良渚玉琮的形制与寺墩遗址的布局结构极为相似，由此他推测两者在功能上应该存在某种对等性[23]。这样的做法，看到的正是玉琮的形式态(形制)、自然态(自然环境)与人文态(创作心理)的内在关系。同样，张明华对良渚文化玉掩面的探讨、李朝全对口含物习俗的研究，都是自然态(出土位置)与人文态(观念意识)相互关系的具体体现[24,25]。需要说明的是，美术考古学研究的对象并不仅仅局限于考古调查和考古发掘材料，传世的大量作品也是其关注研究的对象。相对于发掘品而言，传世品的文化背景和原境已经不复存在。由于环境态是本体态分析过程中一个不可或缺的参照系，故阐释传世作品背后所隐含的精神性意义，首要的一步便是去恢复传世作品的环境态。得益于地下材料的大量发现，使得传世作品有了更多的可以参照的"平行材料"。借助于这些"平行材料"，我们至少可以部分复原传世品的环境态。如唐、宋、辽、金等墓室壁画的发现，就为传世的卷轴画提供了很好的参照系。事实上，唐代大部分的画都是建筑壁画，只是后来因新文化思潮的兴起才改头换面变成卷轴画的[26]。除此之外，我们还可以通过文献记载对传世品进行环境态的复原。关于这方面的例子很多，这里已无需多谈。

诚然，物态学方法论体系是一个复杂的动态大系统，由于篇幅的关系，我们在此并没有予以充分的展述。况且，我们目前的思考尚未真正成熟，还有待在实践中进一步加以完善和发展。虽然如此，物态学方法毕竟是作为一个完整的方法论体系提出来的，它不仅在一定程度上克服了以往研究那种过于宽泛和模糊的认识，而且也使我们历史地把握作品内涵的能力大大增强。借助于这一方法，我们可以对古代遗留下来的经过人类加工制作的形象作品和它们因岁月的流逝而隐匿了的含义进行卓有成效的链接。从这个意义上讲，物态学方法论的提出，又无疑凸现和强化了美术考古学作为一门独立的人文学科的合理性。

从以上的论述以及引述的相关事实中，我们可以得出如下两点结论：第一，美术考古学作为一门新兴的人文学科，它与一些人文学科特别是考古学、美术史学的关系尤为密切。体现在研究对象、研究方法以及研究目的阶段性上，三者具有一定的重叠性和共生性。第二，美术考古学是一门具有独立性质的学科，它既不从属于美术史学，也不是考古学的"灰姑娘"。我们不能因为三者或其中两者存在某些相同点而将其合而为一，或将其中一个学科附属于另一个学科之下。事实上，美术考古学无论在研究对象、研究范围、研究目的和研究方法上，都表现出与考古学、美术史学原则性的不同，这些差别的存在，正是美术考古学走向独立的基本条件。

美术考古学作为一门学科所显现出来的独立性，决定了我们必须对当下美术考古学的学科建设进

行全面的反思。由于篇幅所限,我们仅从学科理论建设、人才培养模式、学术交流机制三个方面谈一些不成熟的看法。

(一) 加强学科理论建设

任何一门学科的具体实践,都是在一定的理论指导下进行的,而工作实践的具体收获又因方法论的差别而有所不同。所以,一门学科要想获得真正的发展,就必须注重自身方法论的建设。俄国学者巴甫洛夫曾如此高度地评价了方法在科学研究中的意义,他认为"方法是最重要和最基本的东西。研究的严肃性如何,就完全依赖于方法,依赖于行动方式。一切都在于良好的方法。"[27]虽然巴甫洛夫是站在自然科学的角度讲这番话的,但同样适用于人文科学的研究。像考古学、历史学等学科之所以能够获得如此快的发展,应该说是与其方法论建设分不开的。

由于美术考古学本身所具有的特殊性,人们在相当长的一段时间内忽视了对这一问题的探讨。只是随着资料的积累和学科意识的增强,人们才逐步意识到美术考古学理论建设的重要性。尽管如此,到目前为止,美术考古学的理论建设仍难尽如人意。对美术考古学而言,学科的理论建设是一个复杂而又系统的人文工程。它不仅涉及具体的方法论研究,而且也包含研究对象、研究范围、研究目的等一系列内容。作为美术考古学方法论体系中有机的组成部分,对这些问题研究的深入与否,将直接关系到美术考古学学科建设的未来走向。学科的发展要求我们必须脚踏实地,付出更多的汗水和努力。张道一在《应该建立"艺术学"》一文中曾指出,"探讨艺术理论,从事研究工作,需要刻苦努力和谦虚诚实;不能弄虚作假,不能哗众取宠,当然也不能操之过急。在研究的过程中,如同任何科学一样是费人心神的。"[28]这话应是我们铭记于心的。

(二) 建立新兴的人才培养模式

学科的发展离不开专业人才的培养,而人才的培养又与学校的教育理念息息相关。美术考古学作为专业概念虽然早在20世纪20年代即已出现,但很长一段时间内人们对其学科性质一直认识不清,专业教育更是无从谈起。建国初期,考古学和美术史学这两门学科相继在北京大学和中央美术学院设立。饶有趣味的是,当年对于美术史专业究竟是设在北大还是中央美院曾有过不同的意见。翦伯赞、金维诺等人认为设在北大较为适宜,常书鸿等人则主张设在美院。诸家对美术史学专业教育的不同看法,恰恰反映了人们在认清美术考古学学科独立性质之前对美术考古学专业教育一种不自觉的思考。虽然最终选定在中央美院,但在课程设置上考古学和美术史的内容几乎各占一半。从20世纪60年代开始,中央美术学院将美术史系由四年制改为五年制,每年都有2个月的教学实习,第一年是田野考古实习,第二年到博物馆实习,第三年进行考古遗址考察,第四、第五年结合毕业论文进行专业实习。这种新的人才培养模式打破了学科之间的藩篱,对美术考古学专业人才的培养起到了很好的作用,并有力地推动了中国美术考古学的形成。如今的中央美院已经发展成为美术考古学研究的一方重镇,不能不说与它的专业设置与人才培养模式有很大的关系。

20世纪80年代初期,南京艺术学院自成立美术史论专业以来,就外聘南京大学考古专业蒋赞初、南京博物院梁白泉等人来校授课。起初这样做,并不是出于美术考古学研究的目的,只是觉得在美术史教学中,需要考古学的知识作为补充。不过,在长期的教学实践中,我们也逐渐意识到美术考古学作为一门独立学科的重要性。故几年前,我们对美术史论的专业设置进行了调整,把美术考古从美术史专业中游离出来,单设美术考古学专业,并于2000年开始招收第一届本科生。在具体的课程设置上,我们除

了重视考古学与美术史学等内容之外，还特别强调了历史学、人类学、民族学等文化史内容的教学。事实上，在人文学科一体化的大背景下，任何一门学科都不是封闭的，它要有开放的姿态，要不断吸纳其他学科的有用成分。唯有如此，才能求得学科更快、更好地发展。对美术考古学这门新兴学科来说，及时吸纳相关学科的理性之源显得尤为重要。以它与历史学（狭义上的历史学）的关系为例，虽然美术考古学立足于实物形象作品的分析，不同于历史学对文献资料的整理和研究，但文献的作用对于美术考古学环境态的复原具有重要的作用。晋人陆机《文赋》中所谓"宣物莫大于言，存形莫过于画"，就是说文字与图像各自带有特定的信息，是两种证据，相互不能替代；而确定图像的年代、解析图像的功能和内涵，文献的记述作用自然无法回避。

（三）完善学术交流机制

一门学科成熟与否，学科的理论建设自然是最重要的衡量指标，但完备的学术交流机制同样是其中的一个参照系。由于美术考古学在早期发展过程中的寄生性，人们对美术考古学的学科性质和学科定位一直存在模糊的认识，这客观上影响了美术考古学学术交流机制的形成。鉴于目前的实际情况，我们认为可从以下四个方面做起：①定期或不定期的举办一些学术会议，会议规模不一定要大，议题也不一定强求一律。参加者可以畅所欲言，发表己见。在美国等西方学界，这方面有较为成功的经验。学者在论文发表之前大多在各种会议上讨论过，这样可以随时吸纳别人有益的建议。②加强学科之间以及学科内部的交流和协作。在目前高校的专业设置中，中央美术学院、南京艺术学院两校都设有从本科、硕士、博士不同层次的培养体系；南京大学、山东大学、四川大学、南京航空航天大学等学校虽然没有设置本科专业，但设有美术考古硕士点或博士点专业。这些学科点内部之间要经常保持联系，及时通报信息，实行资源互补。与此同时，学科与学科之间要加强横向交流，必要的时候亦可进行课题协作。国际学术交流要有明确的规划，可以采取送出去、请进来的方式。③创办专业杂志，为美术考古学提供一个可以交流和讨论的园地。栏目的设置不要太专，要讲究多元性。栏目的开设要有阶段性、针对性和时代性，可以开辟专题论坛、理论争鸣、史学探讨、学术动态、学科建设等栏目。④成立美术考古学会。这可以分步进行，比如，可以先成立地方性的学会，等条件成熟时再成立全国性的学会。这样利于协调各方面的关系，便于开展、组织各种学术活动和信息交流。

美术考古学的学科建设是一个非常复杂的问题。上述所提及的几点，只是目前学科建设迫切需要解决的问题。建设具有中国特色的美术考古学学科体系，仍然任重而道远。我们深信，只要大家诚实躬行、齐心协力、与时俱进，中国美术考古学的春天就一定会来临。

参考文献

[1] 郭沫若.美术考古学发现史.乐群书社，1929

[2] 上海美术考古学社出版组.物质文化研究资料（第1册）.上海来熏阁书店，1950

[3] 刘凤君.美术考古学导论.洛南：山东大学出版社，1995

[4] 杨泓.美术考古半世纪——中国美术考古发现史.北京：文物出版社，1997

[5] 夏鼐，王仲殊.考古学，中国大百科全书·考古学.北京：中国百科全书出版社，1986：17

[6] 严文明.大力提倡美术考古学研究，走向21世纪的考古学.西安：三秦出版社，1997：138

[7] 陈池瑜.中国现代美术学史.哈尔滨：黑龙江美术出版社，2000：304

[8] 范梦.美术学——有待深入探讨的学科.美术研究，2001，2

[9] George Kubler. The Shape of time: Remarks on the History of Things. Yale University,1962 见:常宁生编译.艺术史终结了吗?——当代西方艺术哲学文选.长沙:湖南美术出版社,1999:3

[10] Henri Zerner. Editor's Statement:The Crisis in the Discipline. Art Journal,winter1982;见:常宁生编译.艺术史终结了吗?——当代西方艺术哲学文选.长沙:湖南美术出版社,1999:2—3

[11] 张朋川.美术考古与美术史研究.装饰,2001:3

[12] 俞伟超.关于"考古地层学"问题.见:苏秉琦主编.考古学文化论集(第1辑).北京:文物出版社,1987:5

[13] 范景中.美术史的形状:从瓦萨里到20世纪20年代.傅新生,李本正译.杭州:中国美术学院出版社,2003:113

[14] L.Bachhofer,Die Raumdarstellung in der chinesischen Malerei des ersten Jahrtausends n.Chr.,Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst,1931,3.

[15] 罗樾.中国青铜时代的礼器.纽约,1968:62—64

[16] 皮亚杰.人文科学方法论.北京:中央编译出版社,1999:64

[17] 张光直.商周青铜器与铭文的综合研究.台北"中央"研究院史语所丛刊,1972,62

[18] 瓦尔堡.费拉拉的斯基法诺亚宫中的意大利美术和国际星相学.见:范景中主编;傅新生,李本正翻译.美术史的形状:从瓦萨里到20世纪20年代.杭州:中国美术学院出版社,2003:414—438

[19] 潘诺夫斯基.视觉艺术的含义.傅志强译.沈阳:辽宁人民出版社,1987:38

[20] 贡布里希.艺术与错觉——图像再现的心理学研究.林夕,李正本,范景中译.长沙:湖南科学技术出版社,1999

[21] 易晓.艺术史研究方法分析.见:陈池瑜主编.美术学研究(第3集).武汉:长江文艺出版社,2002:241

[22] 吴汝祚.余杭反山良渚文化玉琮上的神像形纹新解.中原文物,1994,4

[23] 车广锦.玉琮与寺墩遗址.中国文物报,1995-12-31

[24] 张明华.良渚文化玉掩面试探.考古,1997,3

[25] 李朝全.口含物习俗研究.考古,1995,8

[26] 巫鸿.巫鸿教授访谈录.见:艺术史研究(第2辑).广州:中山大学出版社,2000:116

[27] 历史科学·方法论问题.苏联社会科学院《科学与教学文献》编辑部.1990:6—7

[28] 张道一.张道一教授七十华诞暨从教五十年文集.长沙:湖南美术出版社,2002:5

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2003年第4期

中国传统诗画交融的理论轨迹

刘　晔

诗与画属于不同的艺术门类，它们之间存在着显著的区别和差异，一如18世纪的西方理论家莱辛所分析阐述的那样①。但在我们中国，诗与画的这些区别和差异并没有构成它们相互关系的天堑和鸿沟，相反，中国传统的诗画关系是那样的密切，由最初的关联比较、影响借鉴，到相互渗透、相互贯通，直至最终的融合一体、合而为一，形成了一条清晰的理论轨迹。

在中国文艺发展史上，诗画首次并提[1]，是源于孔子与他学生的一次对话。孔子的学生子夏读了《诗经·硕人》这首描写"齐侯之子"、"卫侯之妻"庄姜美丽容貌的诗后，就其中的诗句与老师作进一步的探讨，《论语·八佾》记录了这场师生间的问答："子夏问曰：'巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。'何谓也？子曰：绘事后素。曰：礼后乎？子曰：起予者商也！始可与言《诗》已矣。"孔子由"素以为绚"（白底上加文彩）之语回答以"绘事后素"（先有白底子后有画），因诗而道及画，虽然没有对诗画两者作阐述比较，但却把诗歌和绘画第一次联结在一起，从此揭开了探究中国诗画关系的序幕。

东汉唯物主义思想家王充在《论衡·别通篇》中，将绘画与诗文联系在一起进行比较："人好观图画者，图上所画，古之列人也。见列人之面，孰与观其言行？置之空壁，形容具存，人不激劝者，不见言行也。古贤之遗文，竹帛之所载粲然，岂徒墙壁之画哉？"他认为图画所画的是作古之人，人们与其看到他们的形貌，不如看到他们的言行，而文字记载可以将他们的言行事迹思想准确地表现出来，这是墙壁之画所不及的。王充在这里出于反虚妄、反夸饰的立场贬低了绘画而肯定了古贤之遗文，但他对诗与画的关系并没有进一步的认识。

对诗与画关系有比较公正客观认识的是西晋文艺理论家陆机。他在《文赋》中说："丹青之兴，比《雅颂》之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。"陆机从社会价值的角度出发，认为绘画与诗歌一样，具有"美大业"的千秋之功，具有同等的地位，但同时又明确区分了两者的实际功能：诗歌是"宣

---

① 莱辛在《拉奥孔》这部著作中，从题材、媒介、人们的具体感受等几个方面明确区分了诗与画两者的界限，他为诗与画最大的区别就在于时间和空间，一个是时间艺术，一个是空间艺术。

物”，绘画是“存形”。在陆机之前，还没有人把绘画与诗歌在社会价值的层面上相提并论，前人或者肯定文学（诗歌）的社会地位，如曹丕在《典论·论文》中说：“盖文章经国之大业，不朽之盛事”；或者高度评价绘画，如曹植在《画赞序》中说：“存乎鉴戒者，图画也”。陆机第一个把诗歌与绘画推到同等重要的社会价值地位上。不仅如此，陆机还从“宣”和“存”的实际功用方面对诗歌和绘画进行了界定，从本质上揭示了两者的差异：诗歌通过语言文字阐明事理、表达情感，绘画通过造型来保存事物的形态，蕴含着诗歌是语言艺术、绘画是造型艺术之意。陆机既从诗画功能价值方面揭示了两者的共性，开启了后世诗画相通之说，又从诗画本质方面揭示了两者的差异。对于诗画的差异，刘勰在《文心雕龙·定势》篇中又有发挥：“绘事图色，文辞尽情”。绘画在于记录事物的形貌色彩，而文章可以尽情抒发情感，诗与画处于对等的地位。

唐代张彦远从绘画本位出发，在《历代名画记·叙画之源流》中对诗画进行了比较：“记传所以叙其事，不能载其形；赋诵所以咏其美，不能备其像；图画之制，所以兼之也。”他认为《传记》可以叙述古人之事，赋诵（诗歌）可以歌咏古人之美德，但不能把古人的容貌、形象载留下来，而图画可以二者兼而有之。张彦远主要从功能上着眼于诗画关系，更强调绘画的作用。既是诗人又是画家的王维，在《为画人谢赐表》中说：“乃无声之箴颂，亦何贱于丹青”，认为“无声之箴颂”①与丹青无高下贵贱之分，着眼于诗与画的共性，继承了陆机关于诗画具有同等地位的观点。

真正认识诗画之间关系的，是北宋苏东坡。他在评价唐代诗人王维的《蓝田烟雨》诗时，作出了具有划时代意义的论断：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”他认为王维的诗善于景物描写，有图画般的“视象世界”，是诗中有画；王维的画富有诗的意境，诗意盎然，是画中有诗，诗与画在王维那里相通相融，毫无间隔。更重要的是，苏轼认识到中国诗与画这两类艺术之间普遍存在相通的、一致的创作规律和审美内涵，进而提出了著名的“诗画一律”理论，揭示出中国诗画交融的本质特征。他在《书鄢陵王主簿所画折枝二首》中写道：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏淡含精匀。谁言一点红，解寄无边春”。苏轼在这里对“诗画一律”的直接解释是“天工与清新”。所谓“天工”，即是天真自然，去雕饰，不刻画。所谓“清新”，明代杨慎说：“清者，流丽而不滞；新者，创见而不陈腐也”（《升庵先生文集》卷五八《清新庾开府》），即是清丽、清婉、清畅、清淡而有新意、有奇趣，不同凡俗。而方万里则说：“诗之意味自然者为清新”[2]，因此，“清新”也就是自然。苏轼所说的“天工与清新”，既是从审美层面指出诗画作品所呈现出的风格特征和审美标准，又是从创作层面指出诗画创作所具有的共同追求及对主体人格的共同要求。

苏轼在此提出“天工与清新”的艺术标准，与审美思想的发展是分不开的。发端于道家哲学的“自然”艺术思想，在魏晋南北朝时期已受到普遍重视，如钟嵘在《诗品》中高度评价谢灵运的诗：“如初发芙蓉，自然可爱”。“自然”自六朝以来一直贯穿在艺术创造理论中，李白在《古风》中曾说：“自从建安以来，绮丽不足珍，圣代复元古，垂衣贵清真”。而他自己的诗歌创作则也充分体现出“自然”的特点：“清水出芙蓉，天然去雕饰”。张彦远从绘画的角度论述了“自然”的重要，他在《历代名画记》中说：“夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，精之为病也，而成谨细。自然者为上品之上，神者为上品之中……”

---

① 《诗人玉屑》载唐元稹论诗有“二十四名”，“诗讫于周，《离骚》讫于楚。是后诗人，流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、谏、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、篇、章、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调……虽题号不同，而悉谓之诗”。

黄休复继承张彦远的“自然”之说，把朱景玄论画“神、妙、能、逸”四格中居于末位的“逸格”摆之首位，因为他认为“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表”(《益州名画录》)。北宋崇尚自然天真之美成为艺术潮流，梅尧臣、欧阳修、黄庭坚等在诗论、文论和题画诗跋中多有论及，而苏轼本人对于诗歌和绘画创作也强调“自然”、“清新”。他在《书韩幹〈牧马图〉》说：“鞭棰刻烙伤天全，不如此图近自然”；在《书晁补之所藏与可画竹三首》中评文与可画竹是：“其身与竹化，无穷出清新”；他认为优秀的诗歌犹如“霜降水落，自见涯涘”(《答李方叔书》)，“天力自然，不施胶筋”(《黄州再祭文与可文》)。由此可见，苏轼提出自然天成、不加雕饰、不落流俗的“天工与清新”标准，既是当时诗画创作的共同要求，也是诗画审美的共同追求。

而“诗画一律”论的提出，与时代的变迁、绘画创作的演变和审美趣味的改变有着密切关系，这是历史的和审美的必然[3]。安史之乱之后，盛唐意气风发的磅礴气概和建功立业的豪情壮志被感时悯乱、抑郁悲凉所取代，对自身思绪的咀嚼、品味造成了内敛的心态。北宋虽有过繁华，但终究缺少盛唐的闳放和阔大，内心的品鉴、体味、发露，使文艺创作彻底士大夫化、文人化。绘画创作的题材也发生了变异，山水画、花鸟画在唐代成为独立的画科，至五代、宋代逐渐盛行，道释、人物画走向衰落，山水花鸟画把人物画所关注的形神问题转到以表现自然为主的形意、形理和艺术风格上来。水墨画由吴道子等肇端后，经张璪、王维、王洽、荆浩、董源到宋初三大山水画家，已然蔚为大观，绘画形式的新变，带来了审美趣味的改变，由以绚丽雕琢为美转为以素朴平淡为美。文人写意画的日益盛行，使理想幻灭、心绪愤懑的士大夫文人在山水画里找到了避世寄情的载体，“心中有个不平事，尽寄纵横竹几枝”，“不作太白梦日边，还同乐天赋池上”(苏轼)，对个人命运和情感的咏叹取代了为寺庙、宫廷作壁画的虔诚，写意抒情成为文人画的主要追求。“画见其大意而不为刻画之迹”(郭熙《林泉高致》)，“文以达吾心，画以适吾意”(苏轼)，绘画与诗歌的本质趋向一致。而诗画的审美趣味自从司空图提出“韵外之致”、“味外之旨”、“象外之象”以及水墨画兴起以来，渐向“以淡为美”的方向发展。胡震亨在《唐音癸签》中说：“大概中唐以后稍厌精华，渐趋淡静”，至以庄禅思想为核心的宋代，在梅尧臣、苏轼等的倡导下最终确定。苏轼说的“萧散简远，妙在笔墨之外”，“外枯而中膏，似淡而实美”，实际就是平淡、清淡、朴素、自然之意，与“天工与清新”相表里。

同时，“诗画一律”论的提出，也是诗与画在艺术实践上的准备和积累的结果。

早在两汉时代，诗与画的交融就在酝酿萌芽之中。这时期大为兴盛的壁画、画像石上已出现了介绍、说明画像人物姓名、身份等的文字，这些题写在画像上的文字虽然具有功利性质，但它为后世题画诗的产生、为诗歌进入画幅作了艺术思维上的开拓。汉末的刘褒以诗为绘画题材，画有《诗经·大雅》中的《云汉图》和《诗经·邶风》中的《北风图》，以绘画再现这两首诗的意蕴，开诗意画先河。

魏晋南北朝时期，诗歌与绘画又各自向对方迈出了一大步，增添了两者间的很多共性，奠定了“诗画一律”理论的基础。把诗绘成画、以诗作画成为一种风气，卫协和晋明帝司马绍都画有《诗经》画，史道硕画有《嵇中散诗图》，戴逵画有《嵇阮十九首诗图》等，顾恺之也画有嵇康、曹植的诗图，还有根据张华《女史箴》诗而作的《女史箴图》，诗歌抄录于图，图文并茂。而诗人不仅为画扇、画屏咏诗，而且“以画入诗”。山水诗开创者谢灵运把绘画的色彩、光线、远近、构图都运用到山水诗的创作中，“池塘生春草，园柳变鸣禽”、“春晚绿野秀，岩高白云屯”、“野旷沙岸静，天高秋月明”，都是一幅幅鲜明的图画。诗论、文论出现追求绘画“形似”的倾向。陆机在《文赋》中提倡写景要“穷形而尽相”。刘勰则对“形似”加以肯定：

“自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。吟咏所发，志惟深远；体物为妙，功在密附。故巧言切状，如印之印泥，不加雕削，而曲写毫芥”(《文心雕龙·物色》)；钟嵘在《诗品》中也称赞张协诗“又巧构形似之言”、鲍照诗“贵尚巧似”。画论上顾恺之的“以形写神”，宗炳的“畅神”，谢赫的“气韵生动”，都显示出超越绘画本质特征的诗化倾向。

唐代诗与画明确走向了“一律”，外部形式上的表现是题画诗的真正出现。李白、杜甫尤其是杜甫写了很多(今存十八首)题画诗，这些题画诗虽然没有直接题上画幅，但为题诗于画中作了直接的准备，对诗与画的同一、合一起到了不可或缺的重要作用。清代王士祯在《蚕尾集》中说：“六朝以来，题画诗绝罕见。盛唐如李白辈，间一为之，拙劣不工。……杜子美始创为画松、画马、画鹰、山水诸大篇，搜奇抉奥，笔补造化。……子美创始之功伟矣。”诗画的“一律”之内在表现是王维禅宗南派画风和诗风的确立，诗与画无论在创作构思还是在审美内涵上都趋于交融、贯通。“摩诘之诗即画，摩诘之画即诗”(叶燮《已畦文集》卷八《赤霞楼诗集序》)，他的“蓝田白石出，玉川红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣”诗即是《蓝田烟雨图》画，他的《江山雪霁图卷》(传)画就是“江流天地外，山色有无中”诗，“诗中有画，画中有诗”、诗画同一是艺术实践的体现。因此，“诗画一律”是艺术实践的真实写照，到宋代时水到渠成，苏轼在理论上加以了总结。

“诗画一律”论的提出，历史选择了诗、书、画、文集于一身的博学大家苏轼。思想上，他汇集儒、道、释三家，苏辙在《东坡先生墓志铭》中说他“初好贾谊、陆贽书，……既而读《庄子》，喟然叹曰：‘吾昔有见于中，口未能言，今见《庄子》，得吾心矣’。……后读释氏书，深悟实相，参之孔墨，博辨无碍，浩然不见其涯矣。”学问上，他广览厚积，文物考古、水利、医学无所不晓。创作上，他既是文学大家，诗、词、文无所不能；又是艺术大家，书、画、琴无所不通。他的学养，他的识见，他的文墨，使他完成了历史的重任。与此同时，他还提出了“士人画”(即文人画)概念，使绘画走向诗化。

“诗画一律”之论一出，在宋代得到热烈回应，出现了大量类似的论述。张舜民说：“诗是无形画，画是有形诗”(《画墁集卷一·跋百之诗画》)；孔武仲说：“文者无形之画，画者有形之文，二者异迹而同趣”(孔武仲《宗伯集卷一·东坡居士画怪石赋》)。钱鍪说：“终朝诵公有声画，却来看此无声诗”(《宋诗纪事》卷五九)。黄庭坚说：“李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗”(《次韵子瞻、子由〈憩寂图〉》)。周孚说：“东坡戏作有声画，叹息何人为赏音”(《题所画梅竹》)。赵孟渼说：“画谓之无声诗”(《论画品》)。这些论述大都围绕着“有声画”与“无声诗”、“无形画”与“有形诗”等展开，这与古希腊西摩尼德斯的“诗是有声的画，画是无声的诗”文字表述相类，但他们并非仅仅指诗与画可以互名，而是指两者在审美意境和旨趣上是融通一致的，是“二者异迹而同趣”。

自此，“诗画一律”论成为中国诗画关系的主调，贯穿于整个元明清时期。金代李俊民说：“士大夫咏性情，写物状，不托之诗，则托之画，故诗中有画，画中有诗，得之心，应之口，可以夺造化，寓高兴也。”(《庄靖先生遗集》卷八《锦堂赋诗序》)清代汤来贺说：“善诗者句中有图绘焉，善绘者图中有风韵焉”(《内省斋文集》卷二十一《黄伯衡诗序》)。冯应榴在评韩幹马时说：“少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗”(《苏文忠公诗合注卷五〇·韩幹马》)。叶燮也认为诗与画能“尽天地万物之情状”，画是“遇于目，感于心，传之于手而为象”，诗歌是“触于目，入于耳，会于心，宣之于口而为言”，因此“画者天地无声之诗，诗者天地无色之画”，“画与诗初无二道也”(《原诗》)。近代张可中也说：“诗为有韵之画，画为无韵之诗”(《天籁阁杂著》)。

这时期也有认为诗画不一律、各有所长的。北宋理学家邵雍说："画笔善状物，长于运丹青；丹青入巧思，万物无遁形。诗笔善状物，长于运丹诚；丹诚入秀句，万物无遁情。"(《伊川击壤集》卷十八)邵雍遥承了陆机"宣物莫大于言，存形莫善于画"的诗画分工差异之论，但没有引起反响，很快湮没在"诗画一律"声中。到明末清初，张岱又作了进一步的申述，他在《与包严介》中说："今承邮兰亭属和诸诗，如金谷园石崇斗富，火浣补衣不及仆从珊瑚树堆垛阶墀，弟如范丹，望之却走矣；后见《画诗楼诗》，又复奇妙，真得诗画合一之理。弟独谓诗中有画，画中有诗，因摩诘一身兼此二妙，故连合言之。若以诗句之意作画，画不能佳；以有画意之诗为诗，诗必不妙。如李清莲诗：'举头望明月，低头思故乡'，有何可画？王摩诘《山石》诗：'蓝叶白石出，玉川红叶稀'，尚可入画，'山路原无雨，空翠湿人衣'，则如何入画？又《积香寺》诗：'泉声咽危石，月色冷青松。'泉声、危石、青松，皆可描摹，而'咽'字、'冷'字，则绝难画出。故诗以空灵才为妙诗；可以入画之诗，尚是眼中金银屑也。……由此观之，有诗之画，未免板实；而胸中丘壑，反不若匠心训手为不可及也。"(《瑯嬛文集》卷三)他认为"诗中有画，画中有诗"是因为王维既是诗人又是画家才"兼此二妙"，而如果以诗作画或以画作诗，诗画则必不能佳妙，因为诗人的心情意绪在画中无法表现，故"有诗之画，未免板实"，而"诗以空灵才为妙诗"，诗中灌注着诗人的情感意念以及瞬间的体悟，这是无法铺写、描绘入画的，故"可以入画之诗，尚是眼中金银屑也"。张岱对于诗画关系的论述，主要从"入诗"和"入画"着眼，作为语言艺术的诗和作为造型艺术的画确实存在着因媒介不同而带来的差异，张岱仅从这一点出发，失之于视野的局限，他没有领悟到苏轼的"诗中有画，画中有诗"、"诗画一律"的深层意蕴，诗与画的一律不仅在形式上的交融，更在创作构思、审美意趣上的融通合一。

此后，还有一些不同于"诗画一律"的论述，如程正揆记载的一段与董其昌的谈话："'洞庭湖西秋月辉，潇湘江北早鸿飞。'华亭爱诵此语，曰：'说得出，画不就。'予曰：'画也画得就，只不像诗。'"(《清溪遗稿》卷二四《题画》)陆鎣《问花楼诗话》说："昔人谓诗中有画，画中有诗，然亦有画手不能到者。"潘焕龙《卧园诗话》卷二也说："昔人谓诗中有画，画中有诗，然绘水者不能绘水之声，绘物者不能绘物之影，绘人者不能绘人之情，诗则无不可绘，此所以较绘事为尤妙也。"这些论述都着眼于"以诗入画"方面，因此不能从根本上突破和超越"诗画一律"的理论。"诗画一律"在中国诗画关系中一直占主导地位，这不仅是在诗画理论上，而且是在诗画具体的创作实践中。

宋代开始的"士人画"(文人画)是绘画诗化的重要标志，追求诗的萧疏淡泊、清虚幽寂的意境，表现文人的品节、涵养以及蕴含于自然中生生不息的生命力量。晁以道在《和苏翰林题李甲画雁》说："画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。"董其昌说："此宋画也"(《画旨》)。晁以道所说的"物外形"就是画外旨、象外意，也就是诗情、诗意。题画诗大量出现，并由他题发展为自题，由画外进入画内，诗与画并置于同一个画面，虽然这时还属于"画难画之景，以诗凑成；吟难吟之诗，以画补足"[4]的诗画互补阶段。宋徽宗画院取士首开以古人诗句如"野渡无人舟自横"、"踏花归来马蹄香"、"深山藏古寺"等诗意命题先例，马和之以诗为画，画有《诗经·豳风图》等。元代，文人画大为兴盛，文人画家(如元四家)大都善于写诗，并把诗与画有机地结合在一起，融诗情于"逸笔草草，聊写胸中逸气"的画意之中；王冕的墨梅，几乎每幅都有题诗，诗情画意交会一体，诗与画在创作上由交融、互渗、互补走向融合统一。明清文人画发展到了几乎每画必题、无画不题的程度，如明四家、清四僧、扬州八怪等，章法、气韵、笔意达到了诗、书、画的浑然一体，成为世界文化艺术中一道独特的景观。

此外，"有声画"与"无声诗"的概念被广泛接受和运用，北宋宋迪的《潇湘八景图》被人称之为"无声

诗”，而诗僧惠洪把为《潇湘八景图》所赋的各诗自称为“有声画”；南宋张绍远汇编晚唐以来的题画诗，取名为《声画集》；宋末画家杨公远的自编诗集则名为《野趣有声画》。钱钟书先生对此曾说：“从那两部书名，可以推想这个概念的流行。”[5]清代的姜绍书把自己所写的画史起名为《无声诗史》；商盘著有收录题画诗的《画声》二卷；近代的张琴也把自己的题画诗稿称为《声画集》，这都是用有声画无声诗之意。

参考文献

[1] 邓乔彬.有声画与无声诗.上海：上海社会科学院出版社，1993：39

[2] 北京大学哲学系美学教研室编.中国美学史资料选编.北京：中华书局，1981：93

[3] 郎绍君.“诗画一律”的内涵与外延——苏轼与中国绘画美学之二.朵云，1987：12

[4] 南宋·吴龙翰《野趣有声画·序》.见：周积寅编著.中国画论辑要.南京：江苏美术出版社，1985：559

[5] 钱钟书.七缀集.上海：上海古籍出版社，1994：6

原刊《艺术百家》2006年第7期

音乐学

民族音乐学理论的实践层面

伍国栋

一

民族音乐学(或称音乐人类学)作为一门音乐学学科,其系统的理论性建织,是学科存在的重要标志,此点毋庸置疑。但是,这并不意味着由此可以忽视这一学科基本性质中所包含的本源理念——实践性。从学科性质上说,民族音乐学与某些相关学科(如音乐社会学、音乐民俗学等),依然是一门必须建筑在音乐实践基础上、以具体方法论实践为基本手段和实施内容、并以音乐实践成果回归音乐现实生活作为动力才会有其生命力的学科。可以这样说,没有具体音乐实践或忽视具体音乐实践,就设有民族音乐学的生存和民族音乐学的发展。由于世界各国、各民族的母语文化千姿百态,民族音乐学理论要当之无愧地成为各民族母语文化音乐普遍规律的概括或理性总结, 必然要与之作实践性的具体化对应,否则所谈之理论和所倡之理念即成无本之木,无源之水。

民族音乐学理论的音乐实践内容,在各家大同小异的性质约定中即已阐明,但是,在教学和科研的具体操作上,并非都已得到应有的重视。有人甚至以为民族音乐学是一门纯理论学科,对学科构成的某些重要环节,只对所谓"理论"、"观念"的讨论感兴趣,而较少进行多层面的体现理论价值的具体操作和联系实践的针对性训练。近些年来,民族音乐学实践型的科研成果相对贫乏,成果积累似有一种滑坡的感觉,这不能不说与此有较大关系。因此,就我国当下民族音乐学理论建设与教学现状而言,此学科不能仅仅停留在"理论"层面去反复变奏和"好剑!好剑!"似的"欣赏、把玩",而应当从民族音乐学理论所含各个实践层面出发,在教学和科研中对其突出的操作性进行充分的强调和进行具体的训练。

二

民族音乐学理论所包含的实践内容，主要体现在它的多层面操作上。全部民族音乐学理论本身即是一个系统的实践体系，它包括相互关联的多个实践层面和具体操作过程。如果其中任何一个主要实践层面及其具体操作过程缺失，都有悖于这一学科理论建设和发展的初衷。那么此学科理论中包含的实践层面及其具体操作过程是什么？当如何完整地进行把握？我以为应当首先对下述三个相互关联的主要实践层面进行充分的认识和理解：

（一）音乐行为直接观察和介入的田野作业实践层面

至当代，绝大多数文化人类学家都已认识到，田野作业是文化人类学诸学科"最重要的经验，是人类学家收集资料和建立通则的主要依据"，田野工作"是现代人类学的基石"[1,2]。民族音乐学承袭人类学基本方法与理论，从建立之始就视田野作业为学科的理论基础。其一系列主要理念，例如所谓"文化相对主义"、"时间与空间的观念"、"主位与客位的观念"、"体验与观察的观念"、"音乐文化行为的观念"、"音乐对象即音乐事象的观念"、"音乐志的方法与理论"等，皆出于与文化人类学相关的音乐田野作业实践。而这些理念形成之后，又必须要再回到实践，这是因为它们只能在相关的音乐田野作业实践过程中运用，才可能体现出所具有的学术价值。这也就是民族音乐学的成果形式为什么大部分依然是田野作业对象描述和分析类型的本质原因所在。

我国民族音乐学理论教学和研究，对音乐行为直接观察和介入的田野作业，虽然在教学和理论上有所关注。但是，客观地分析大部分相关民族音乐考察和学员"下乡"调查经历，我们的实地调查无论是操作程序还是深入程度，离现代科学田野作业操作和实践仍有相当的距离，不少的调查仍具有"走马观花"似的"采风"特色。

民族音乐学理论运用上的田野作业实践层面缺失，最终会导致学术上的"急功近利"和满足于对他人材料的"借取"。近年来北京大学某人类学教授引发的"剽窃风波"和音乐学界有关"学术规范"问题的争辩，我以为其根源皆出于此。

笔者在此重点强调了音乐行为直接观察和介入的田野作业实践层面，并不是想削弱民族音乐学理论中所用第二手资料的重要意义，在所有的学术研究工作中，第二手资料的运用显然都是应该和必要的。但我们也必须看到：在民族音乐学理论研究者手中，第二手资料都是"过去的"、"别人感受和接触过的音乐事象"，而不是"现在的"、"自己感受和接触过的音乐事象"。一位真正的民族音乐学理论家，不可能仅仅依靠别人过去获取的现成资料就能完成当前具有开拓和创新意义的研究课题，他只有重新进入与研究对象相关联的音乐生活并与之交流和交融，才有可能获得新的音乐事象感受和新的音乐事象资料，而这些正是他所持理论联系实践和理论上有所创新的必要前提。再者，即使我们进入了音乐现场并亲自触摸到了音乐事象或音乐本体，但亦可能因为之前缺少具体操作训练而与有价值的资料失之交臂。

（二）音乐对象特定技能操作的工艺掌握实践层面

民族音乐学归根结底还是"音乐学"，它所面对音乐事象的核心，必然是人创造的音乐和人对音乐的具体演绎。因此，有关音乐事象中音乐本体及其具体演绎的实践，即成为民族音乐学理论实践者不可回避的另一个重要实践层面。民族音乐学理论是一种应用性理论，它经常需要直面各种各样的某种非主位文化的具体音乐对象，这些音乐对象在各民族音乐形态和技艺的共性特征基础之上，大都有比较

专门的或特殊的构建方式和演绎技巧。因此,研究者即需要通过相应的工艺性技能实践来熟悉和掌握(至少是一般性掌握)这类音乐对象的创作和表演技能,为研究者创造进入这种音乐构建和演绎氛围的技术条件,使之具备某种程度的描述和分析此种音乐对象的特定能力,这样才可能进而导向相关民族音乐文化更深层、更准确的研究,这也是体现相关研究课题音乐学特色的根本途径。相似才可能相近,相近才可能相知,民族音乐学理论实践者与被研究音乐对象本体之间的关系亦体现出这一规律。凡是有过深层经验体会的民族音乐家都曾如是说:美国民族音乐学家胡德在中国讲学曾强调,如果想要研究东南亚音乐,那么就应当去好好学习"甘美兰"演奏;我国民族音乐学家杨荫浏先生亦再三提示,要研究中国传统音乐,一定要学会一两件民族乐器、唱会一两种戏曲腔调和多种民歌,否则很难取得成就。很难想象,一个对蒙古族"长调"或"绰儿"或汉族古琴一点都不会唱、不会奏也不愿意去学唱、学奏的人,能对这几种音乐对象会有多么准确的描述和深刻的研究。

当下面临的状况则是:民族音乐学理论(或中国传统音乐研究)专业的教学和研究者自身技能结构方面,比较缺乏有针对性的民族民间音乐创作、民族民间乐器及器乐和本土民族歌唱特殊唱法等方面的技术性训练,除一般性的民间歌曲模唱实践外,有代表性的少数民族民歌、乐器习唱、习奏实践较少;民族民间乐器和器乐的即兴变奏、合奏、伴奏的创作方式亦少有进行有针对性的实践性演习;非大小调、五声调式体系音乐的音阶、音律知识等联系实践的讨论和学习不足;民间音乐特殊曲体结构和节拍节奏形式联系具体作品的认识、分析实践不够等等。这一系列属于音乐工艺实践层面的具体环节和内容的淡失,对于民族音乐学理论工作者来说,自然是"音乐本体基本功"方面的一大缺陷。

根据上述事实,就近些年来我国民族音乐学人才培养的师资和学员研习状况而言,事实上我们可能具备和强调了普通音乐教育中应当经历的一般性音乐创作和音乐技能实践,但却可能忽视和轻视了本学科特殊要求应具备的一些民族民间音乐创作和音乐技能实践。其后遗症状是明显的:在面对某一地域或某一民族的特殊音乐类型和品种时,对其音乐形态的准确把握和分析解剖显得束手无策或浅及而止的描述和研究的文本时时可见;对其音乐形态的地域性、民族性特征难于做出中肯的接近于对象本体的解释文本亦不乏其例。民族音乐学理论运用上的这一实践层面缺失,自然会使本学科多数研讨课题逐渐淡失其应有的音乐学特色。

(三) 音乐综合考查材料的描述解释实践层面

民族音乐学理论运用的最终目的,是要在综合性考查的资料基础上,去综合描述和解释某个民族的音乐和某个民族的某种音乐。虽然与其他音乐学学科的要求并没有多大的实质性差别,但由于民族音乐学与文化人类学、民族学、民俗学、社会学、语言学、历史学诸人文社会学科的亲缘关系,相对于音乐学中音乐形态学、创作和表演技术理论的研究而言,更具有突出的"社科性"这已是公认的事实。因此,它从学科的性质、方法和特定的对象内容出发,特别要求从事此项工作的人,要具备较为坚实的能够综合描述和解释某一民族音乐文化的实践能力。这即是说,民族音乐学理论面对的音乐,已经是一种综合性的"音乐事象",而不是一个单一、孤立的音乐作品。因而它需要我们在音乐综合考查材料的描述解释实践层面,进行深入的理性认识,同时在下述两个方面进行具体的操作:

一方面是要充分认识民族音乐学理论面对的对象主体,是包含着音乐行为、音乐概念和音乐形态创造等多方面内容的综合体,此即需学习者和研究者要有针对性地选择一些相关的有代表性的个案研究成果来进行细致的分析和解剖,就像曲式学必须选择代表性音乐作品作为对象来进行分析研究实践

一样，选择多种类型的民族音乐学个案研究成果来进行综合性分析和解剖，例如“音乐调查报告个案”、“地方音乐概述个案”、“歌种乐种曲种剧种志个案”、“音乐研究综述个案”之类描述性成果范例，以及“音乐专论个案”、“音乐概论个案”、“音乐综论个案”之类解释性成果范例等所述各种个案的基本结构、内容和一般性特征，多数已在笔者拙著《民族音乐学概论》(人民音乐出版社，1997)的第五章“描述与解释”中论及，可参阅。通过这些成果范例的综合性分析和解剖，以其具体的规范性操作过程显示其“所得”与“所失”，从而逐步增强自身综合性梳理、分析、归纳特定音乐文化的实践能力。

另一方面是要充分认识过去我国艺术类教育先天薄弱的哲学社会科学基础，而民族音乐学理论的运用又要求我们在这一方面必须掌握一定的基本知识和操作技能。这就需要民族音乐学理论的实践者，要自省似的进入相关哲学社会科学领域，取其各相关学科之长，补其自身知识技能之短，从基本知识的掌握和操作入手，进行有针对性的具体化的基本功训练(如哲学基础、逻辑学基础、语言学基础、古汉语基础、计量统计基础、目录文献检索、论文分析与写作等等)，从而增强其逻辑思辨能力，规范学术思想和行为，提高论文写作技能，使其自身综合性梳理、分析、归纳特定音乐文化的实践成果，具有更为深厚的文化底蕴和思想内涵。

三

当我们对民族音乐学理论的实践层面，分别从上述三个方面进行扼要阐述之后，我们即不难发现，这三个实践层面既各有其特定的方式、路径和对象，并在民族音乐学理论的实践过程中发挥着不同的作用，同时彼此间又存在着相互制约和相互促进的融通关系。这就是说，此三个实践层面在整体性的一项研究课题的实践过程中，又必须整合为一个相互衔接、相互贯穿的统一层面。田野作业实践作为民族音乐学理论实践层面的基础，为更为科学、正规的工艺掌握实践和描述解释实践，提供必需的若干鲜活分析材料；而工艺掌握实践和描述解释实践作为民族音乐学理论和方法构建的基本内容和对象，则又对田野作业实践过程和结果提出了更具体、更全面和更高的学术要求。工艺掌握实践是民族音乐学理论实践层面体现和增添音乐学特色的不可或缺的组成部分，描述解释实践则又在此基础上使民族音乐学理论实践层面更鲜明的展示出了它应有的综合性人文艺术学科的学术品格。

总之，民族音乐学理论的积累和发展，不是从理论到理论的重复，而是从实践到理论再到实践的升华。民族音乐学理论一定要从纯理论、纯思辨的自恋状态中解脱，多角度地进入到它一贯倡导的若干实践层面，在这些实践层面及其这些实践层面的融通关系上多下工夫，这也许就能真正促进此学科在理论建设和成果积累上有所拓展和有所创见。

参考文献

[1] (美)R.M.基辛.当代文化人类学.陈其华译.台北：台湾巨流图书公司，1980.
[2] C.恩伯，M.恩伯.文化的变迁.杜杉杉译.沈阳：辽宁人民出版社，1988.

原刊《人民音乐》2003年第2期

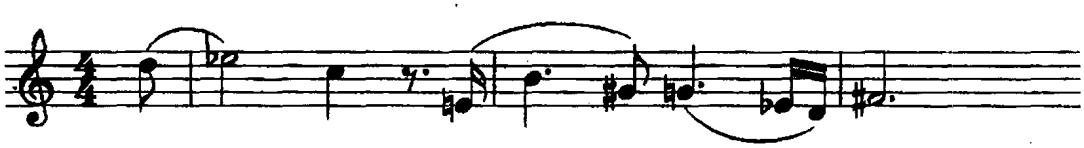
兴德米特《Eb 调弦乐四重奏》中赋格曲的调性布局

邹建平

与其他体裁和结构的传统音乐一样，赋格曲传统写作中的调性布局是建立在大、小调音阶体系与功能和声的基础之上的，有着基本的程式和规范。上世纪初音乐领域中开始的革命使这一基础发生了动摇，已延续几百年的大、小调音阶与和声体系的模式受到挑战，并最终被否定和摈弃。如果说维也纳无调性小组的实验在全面打破传统的音阶模式和调性方面走得最远，并随着勋伯格 12 音理论的出现到达极点，而更多的实验和方法则注重于在音阶素材中寻找一种新的相互关系，并多少与一个或多个调中心相关联，因此，在这些创作中，调性布局依然是整个音乐“建筑”最重要的基础和结构力之一。

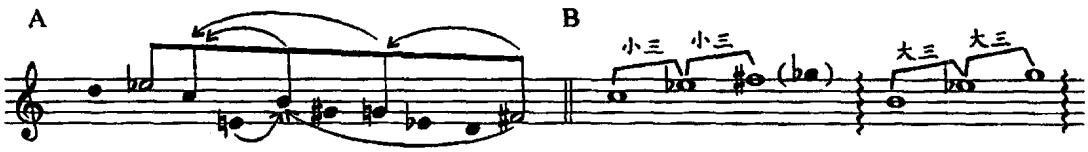
兴德米特便是这样一位作曲家。他总结了 20 世纪技法创新中除 12 音体系之外的大量实践，提出了以中心音为基准，自由使用 12 音的理论，并根据各音在泛音列中的位置，排列出与中心音的亲疏关系，因此他的理论又被称之为“多自然音体系”或“12 自然音体系”。兴氏以大量的创作对他的理论进行了实践和佐证，其中也包括赋格曲的写作，最著名的当属创作于 1942 年的钢琴套曲作品《调性游戏》。在这部作品中，兴氏以鲜活生动的创作实践对他的技法理论进行了全面而集中的诠释，使这部作品具有教学示范的性质。

但作为伟大作曲家的兴德米特，在他后来的大量创作中，却不囿于其理论的成规，而在其理论的基础上，发挥天才的创造性和充分的灵活性。对兴氏作于 1943 年的《Eb 调弦乐四重奏》第一乐章中赋格曲调性布局的分析，就能清楚地看到这一点。从表面看，这首赋格曲的调性布局有些纷乱繁杂，如仅按表象予以图解，无法揭示其内在的布局规律和深层的结构逻辑。下面是这首赋格曲的主题：



例 1

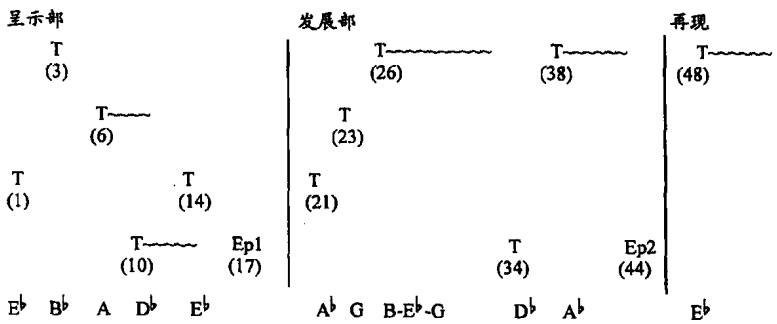
中心音 Eb 并没有获得最亲密的四、五度关系音的支持，其中心音的优势主要靠主题起始的节拍强位和音域的高点来获得。但仅依靠这两点并不足以确立其中心地位，因为随着音乐的发展，其他对位声部的加入，节拍的强位会被模糊，音域的高点也会被掩盖，中心的优势会弱化甚至丧失。进一步分析这一主题的旋律结构我们可以发现，兴氏在这一 3 小节的主题中还布置了其他潜在的中心。首先，F# 音占据着极为重要的终止音位置；C 音有着随后两个强拍上导音 B 和属音 G 的支持；B 音由其下属音 E8L 进抵达并与终止音 F# 构成主、属关系；G 音则从前面的 C 音和与终止音 F# 的主、导关系中获得支撑(例 2A)。



例 2

这样，这一主题的五个强拍位上的骨干音都有着一定的中心音意义。可见，兴氏在这里是刻意避免单一中心而精心构筑了一个多中心的主题旋律框架。但除了 Eb 音外，其他音的安排有没有深层的含义，全曲的调性主音 Eb 又和这些音有何内在联系？例 2B 清晰地显示出其他四个音恰是 Eb 音的上方大、小三度和下方大、小三度，因此，在前景分析中似乎较为孤立的 Eb 音，在背景分析中却是上、下方大、小三度对称环绕的中心。正是主题的这一以 Eb 为中心的多中心旋律结构框架，亦成为这首赋格曲调性布局的深层结构逻辑。

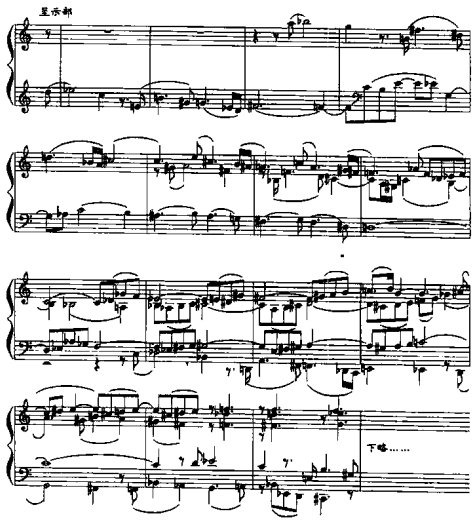
这首赋格曲的结构由三部分构成。第一部分呈示部和第二部分发展部各有五次进入，并各以一个素材相同的间插段连接过渡至下一部分，其中发展部的主题第三次进入进行了连续的模进展开推进到全曲的最高潮，使之成为发展部的中心。第三部分只有短短的七小节，织体也转为主调化的处理，使其兼具结尾，再现及向后续的主调段落过渡的三重性质。仅从体量上看，它似乎无法与前两个部分并置而成为结构中的一个独立部分，但从它所代表的主调再现意义看，则无法无视其在结构中所充当的重要的再现部角色。当然，这儿对再现的简约处理亦因为这并非一首独立的赋格曲而是更大曲式结构中的一个组成部分，故忌繁赘。下面再来看调性布局。最简单省事的办法便是将主题起始强拍上的 Eb 音看作 Eb 调性的代表(可称之为“概念主音”)，然后以此类推，根据其每次进入的音高位置排列出调性布局的如下图式：



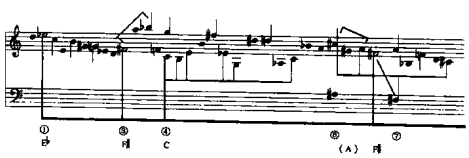
例 3

根据上图所示，对调性的布置虽亦可说明大概，但总犹如隔靴搔痒，未点到要害。如呈示部五次进入的调性便显得有些纷乱，既有传统的 Bb 属调答题，又紧接着下行小二度在 A 调上进入，并与主调 Eb 相距增四度，然后再到达减四度关系的 Db 调等等，其中有何规律可循？发展部中从下属调性 Ab 上进出可以解释，但中间的几个调性 G，B，Db 等有何内在联系？尤其是在第三次进入的模进展开中，出现了主调性 Eb 上的主题片段，而在兴氏通常的赋格曲创作中，主调性在发展部中是避免出现的。我想，这不是兴氏的随意和疏漏，而仅是一种表象，只有深入探究其深层的布局构思才能发现其中的逻辑含义。

20 世纪复调写作中的一种普遍倾向是将重心移向横向的线条进行，着力开发旋律与对位写作的内在可能性，纵向的和声结构通常是声部线条自由进行的结果而不再是原因，辟斯顿就认为现代的复调写作中没有和声的理性。如果说这确实代表了 20 世纪复调写作的一种趋势的话，兴德米特是个例外。在兴氏的《作曲指南》一书中，他的理论体系是明显建构在音乐素材有机的纵横关系基础之上的，他批评所谓的纯线条结构，断言在音乐的多声织体中，旋律与和声之间的关系是不可分割的，他认为通过对音阶、音程与和弦全面而有逻辑、有目的地运用，便可形成调性中心的感觉，成为音乐作品重要的结构力。因此要判明这首赋格曲调性布局的内在逻辑，对其纵向和声结构进行分析和研究是不可省却的，以下是呈示部的谱例(例 4)及其多声结构框架的分析(例 5)，注意横线部分显示的多声结构的调性中：



例 4

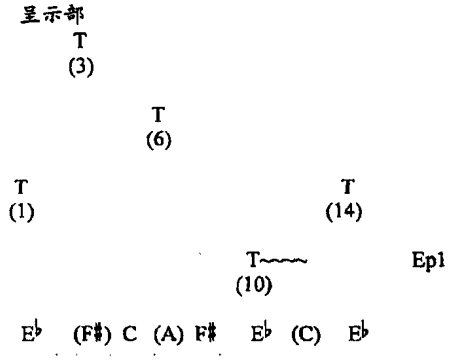


例 5

第三小节属调上的答题在主题的终止音 F# 的长音上进入，答题开始的前两个音为 F# 的上方大、小三度音，使终止音 F# 在此成为三度音程的根音而具有相对稳定的特性。在主题随后的对题旋律中，我们可发现一个清晰的中心音 C，这个音由其下属音 F 跳进解决到达，与答题中的 G 音为稳定的纯五度，经过导音和上方大、小三度后进入到五度音 G，获得了强有力的支撑，然后又从下方返回到 C 的长音上。因此，在与调中心相对模糊的答题的结合中，对题中明确的 C 中心音占据了有力的主导地位。主题第三次进入时节奏上强弱错位，这是 20 世纪赋格写作中的一种常见的处理。主题依然在前一次的终止音 C# 上进入，“概念主音”A 与之构成大三度的结合。这样我们可以看到，在主题第二次、第三次进入较不寻常的音程关系选择的背后，有其内在的逻辑依据，即主题起始的“概念主音”都与前一次终止音构成大三度关系。但这里中提琴声部出现了 C# 下方的小三度音 A#，与“概念主音”A 形成直接的对置，而这正赋予了随之出现的 F# 音以稳定的中心音的意义，A 音与 A# 音作为 F# 的上方大、小三度被包容在 F# 与高声部的 C# 构成的稳定的纯五度结构内。接下去，第一小提琴声部以一小节为一单位作带有线条装饰的连续向下大三度进行，中提琴声部则以下方小三度关系保持着与第一小提琴声部平行的进行(也带有线条装饰)，这样在第七小节，中提琴声部向下大三度进行到 F# 音，它既是整个音乐织体的低音，也是小三度音

程的根音,从而巩固了广调中心并使之得到了延伸。这里的对位结构在主要依据横向的线形逻辑的同时又结合了纵向的周密安排。横向的大三度进行、纵向的小三度平行以及主题进入时的大三度音程关系,都与主题的旋律结构有着紧密的内在联系,上述主题分析中(例 2B)所清晰显示的极其重要的大、小三度音程关系在这里支配着多声织体中纵横两个方向的结构。

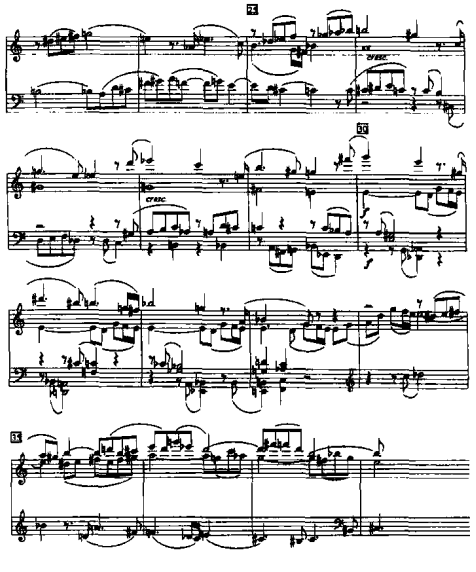
在第三次进入短小的发展延伸之后,“概念主音”为 Db 的主题在大提琴声部上开始第四次呈示,第一、第二小提琴以自由模仿与之对位,中提琴声部为第二小提琴的平行四度。注意第十小节强拍的和弦结构,根据兴德米特的理论,上方的四度音程在此占主导,而其中高声部的 Eb 音(亦即全曲的调性主音)为此和弦的根音,在高声部随后逐次向上推进的旋律进行中,其线条的骨架音恰是主调主题的主干音(Eb、F#、C、B)。可见,随着主题的第四次进入,主调性 Eb 便渗入到多声织体之中,顽强地模糊低声部主题可能形成的任何主音力量,并逐渐形成 Eb 的主导力量,一直到第 14 小节的补充进入,使主调性得以完全确认。通过以上分析,我们谨以主题每次进入时在多声结构中占主导的,相对稳定的中心音作为框架,可以看到一个与例 3 不同的调性布局图式:



例 6

这一图式所显示的小三度与减五度的调性相互关系,正与主题旋律结构中的第一种音程关系(小三度和减五度)相一致(例 2B),这便是这个呈示部调性布局深层结构的逻辑依据。

至此,也就不难梳理出发展部调性布局的脉络了。先从“概念主音”所代表的调性关系来看,G 上的第二次进入到第三次进入时连续的模进展开,并在力度、织体和音域的全面配合下推进至全曲的最高潮 G 上的完整陈述,我们可以清楚地看到一个连续大三度的调性关系(G、B、Eb、G),即以例 2B 中的第二种音程关系结构为调性发展逻辑的布局规律。



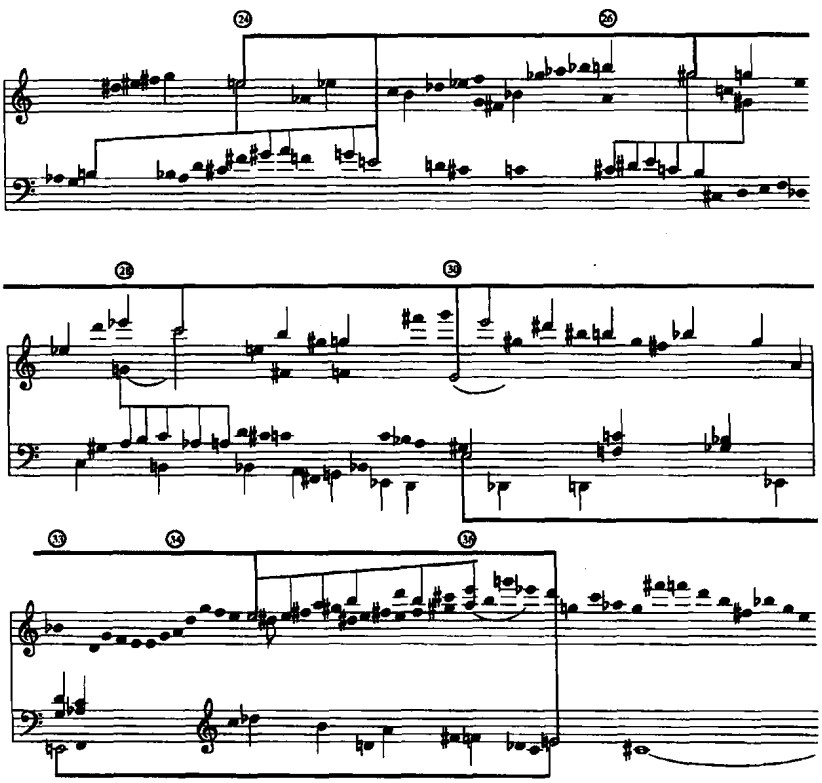
例 7

其中处于重要的大三度循环起止点与高潮位置的 G,显然是发展部的中心,与乐曲首尾的主调性 Eb 构成了一个对称的大三度调性支架。如结合多声结构来分析这一部分的音乐,我们还可以发现一种更深层次的安排。即这里多声织体中的中心音均为“概念主音”的下方小三度音,也就是主题旋律中的第二个骨干音,此音本身为旋律线条起始部位的跳进下落点,具有一定的稳定性,在获得其他声部线条的支持后成为多声结构的调性中心,请参看下例分析,其中横线部分勾勒出多声结构的调性中心,注意上下方的大、小三度对中心音建立的特定意义。

从以上分析中可清楚地看到,主题进入与模进发展时的多声结构主音与主题的“概念主音”为相距小三度

(下方小三度)的平行关系,因此同样为大三度关系的布局逻辑(E、G#、C、E)。但在此层次上,避免了似乎在发展部中不应该出现的主调性;同时可以看到传统写作法则在此的体现,在发展部的中心,调性关系进入到离主调性 Eb 最远的 E 上。当高声部的主题在全曲最高潮(第 30 小节)进入时,下方三个声部围绕 E 中心的进行尤为明确,第二小提琴声部是以 E 为中心的一个固定旋律及其发展,作为 E 音的延伸长达五小节,中提琴和大提琴为带有附加声部的半音向上的线形进行,中提琴声部以 E 音起,大提琴则以 E 音止。注意第 30 小节中提琴声部双音中的 G# 音,它与高声部的 G 音分别为 E 音的上方大、小三度,作曲家在此明确暗示了这里的调性主音是 E 而不是主题的"概念主音"G。在主题的第四次进入时("概念主音"为 Db),E 中心音仍持续着它在多声结构中的主导地位,最后与主题的终止音相一致,统一到 E 中心上。

上述分析显示了兴德米特在这首短小赋格曲的调性布局处理上,既不拘泥却逻辑缜密,既大胆出新又承继传统。他以主音及其上下大、小三度音级构成主题的旋律框架,并将这种大、小三度音程关系作为调性布局的深层逻辑依据,在呈示部中我们可看到小三度、减五度关系的中心音的转换,发展部中则有着大三度与增五度的调性运动。当兴德米特应用以某种核心音程作为音乐构成的基本逻辑这一现代创作技法的同时,仍保留了传统写作中的一些基本原则,如形式上的属调答题,在发展的高潮中进入最远关系的调性以及严谨的旋律和节奏的对位处理等等。相信兴德米特在这里所体现出的创作理念及其实践对我们当今的音乐创作会有一定的启示和指导意义的。



例 8

原刊《音乐研究》2004 年第 2 期

音乐表演艺术中的文本与型号

杨易禾

同一首音乐作品在不同的演奏家的表演中是不同的，甚至在同一演奏家的不同次的演奏中也是不同的。究竟如何判别各种“版本”的合理性？人们似乎已经形成共识，那就是演奏必须符合作品文本的要求。但是对于“文本”究竟何所指，却存在着许多不同看法。本文的任务就是结合艺术实践对文本与型号及其众多不同看法进行思考。

众说纷纭的“文本”

“文本”(text，有人译为“本文”)原来只是一个普通名词，只具有“正文”、“原文”的意思。按照字面的理解，“文本”就指“作品”本身。20世纪“文本”被用作哲学、美学术语。不同的学派赋予了它不同的内涵。

结构主义学派

对“文本”有两种分析，一般意义指按语言规则结合而成的词句组合体，严格意义指语言组合体中不同语言学层次上的组织本身。它可以指某一层次上的语言学结构如音位层、语素层、句群层等等，也可以指各层次上语言学结构的整体[1]。按此，“作品的文本”就纯指“作品的结构”。

“文本……是一种书写的句子结构”，“形式就是内容”(雅各布逊)；“音乐(或许还有神话)完全是由形式组成的”(列维·斯特劳特)[2]。

法国结构主义者德里达认为，“文本”(text)是一个开放性的、多义性的、在不断发展中的网络，“文本”在发展中不断补充着新的意义[2]。

解构主义学派

罗兰·巴特的《一个解构主义的文本》中却根本不存在统一性的整体结构，所有的故事、人物、情节，都是互不连贯、互不相干的“片断”。正如作者所言“只是恋人絮语的肯定”[3]。写这类的作品需要作者掌握高度的语言技巧。在这里，“文本”既不等于作品，也不是指作品的结构，“文本”是语言创造活动的体验，“文本”实质就指“语言”。

释义学学派

在狄尔泰看来，包括具体的历史世界和作为整体的实在也是一个有待解释的“文本”[4]。伽达默尔在《真理与方法》中也说“理解和对本文(text)的解释不仅仅是科学所关注的现象，而且它显然组成了人类的整个世界经验”[5]。这样，“文本”概念就扩大为泛指任何对象的“本体”。

伽达默尔的老师海德格尔认为，前人解释学的基本缺陷是没有把“存在”(Sein)与“在者”(Seindes)分开。海氏的“存在”就指本体，“在者”或“存在体”或“存在物”均指现象。伽德默尔的《真理与方法》全书就旨在探索“在者”背后的“存在”。他在讨论“作品的文本”时，常谈到“作品在本质中被把握”、“作品真正的存在”以及“审美存在”等等。对伽氏来说，“存在”、“本质”、“文本”都是指向作品“本体”的概念。

法国释义学学者利科在《释义学和人文科学》中曾说到“文本概念并不只限于文学写下的文本，历史就可以被看成一个文本”。但他也说“文本就是由书写而固定下来的语言”[4]。但这种语言已经是一个构造起来的整体，而整体是不能还原为句子(即局部相加)的。

接受美学学派

德国康士坦茨学派创始人之一的伊泽尔(WolfgangIser，1926—)在《阅读活动：审美作用理论》中写道：“作品本身不等于文本，也不等于具体化，而在两者之间占据位子。”他称“文本”为作品的“略图格局”、作品的“结构指示器”[6]。文本也是一个“全体”，但它是对作品进行抽象的结果，它已经摒弃了许多次要属性。这使我们想起了茵加尔登在《文学艺术作品》中关于“具体化”的说法——作品留有许多“空白”和“不定点”，需要读者创造性地阅读予以“填充”、“再创造”。茵氏的“作品”很接近伊泽尔的“文本”概念。“略图格局”正是有待人们以再创造去“填充”和“具体化”的东西。茵氏说“空白”与“不定点”，伊泽尔说“不确定与空白”[7]，语言也近似。伊泽尔认为，在阅读过程中，读者的信息储存介入了文本，阅读就是使不确定性趋于标准化的过程。有两种道路可以使不确定性标准化，一是读者以自己的标准来衡量作品；二是读者修正自己的成见。阅读的效果是主客体统一的产物。

德国学者瑙曼(ManfredNaumann，1925—)支持伊泽尔的观点。他在《社会—文学—阅读》中谈到，“作品以蕴含的潜能对读者的整个心理形成一种‘召唤’”[8]。“召唤”就意味着期待读者以创造性的阅读予以回答。

茅原的说法与此接近。“文本只是(音乐)作品本质属性的一个抽象概念。文本固然在作品之中，但文本不等于作品”；文本“是被包含于乐谱之中的本质属性”；它标志着“作品的基本特征”[9]。在众说纷纭的“文本”概念中，我比较赞同伊泽尔的看法，这是因为伊泽尔的看法与我的艺术经验是一致的。当我面对一首音乐作品时，我考虑的是作品表达了什么？怎样表达的？我该怎样做？我对作品进行分析，主要根据是音乐本身，不排除以历史资料作为参照系，资料如与音乐矛盾，则以音乐为准。务求体验与操作都做到心中有数，一直落实到技术上的细节处理。但是，我不是靠在舞台上牢记这些分析来解决表演问题。正如斯坦尼斯拉夫斯基所说，如果满脑子都是繁杂的细节处理，就将干扰表演者进入“规定情景”。在登台表演时，必须把这大量的细节记忆放在一边，只记住一个从作品整体抽象出的极为概括的图式，斯坦尼斯拉夫斯基称之为“表解”。它正是一个作品的“略图”。这一“表解”也就是启发灵感的“诱饵”，它能起到调动潜意识的作用，真正的“填充、具体化”是在舞台上，在“从有意识进入无意识”的状态下实现的。伊泽尔的“略图格局”就相当于斯坦尼斯拉夫斯基的“表解”，其中浓缩着茅原所说的“作品的基本特征”。这就是我要追寻的“作品的文本”。

关于“型号”的思考

美国当代学者 E.D.赫什对伽达默尔的《真理与方法》提出质疑，他认为，伽达默尔说的“作品的意义”并不是作品的意义，而是“作品的意义的意义”。“作品的意义”是作者通过作品表达的意义，它是不变的。而“作品的意义的意义”却是“作品意义与读者或作者的关系”[1]的产物，它是变化的。作者在不同时期可能对同一作品作出不同的解释，这些解释合理与否，还得与作品本身对照后才能作出判断。这就是说，这里有一个“第一性”与“第二性”的区分问题。在此范围内，“作品的意义”是第一性的、原初的，“作品的意义的意义”即对于“作品的意义”的再诠释是第二性的、派生的。第二性的意义可能与第一性的意义相符，也可能不符。

卡勒在《结构主义诗学》[10]中提出，所谓“解码”即读者对作品的理解，实质上不是“解码”，而是“再编码”。因为每个人的“密码本”是不一样的，经过读者解码，往往就变了样子，实际上成了再编码。“作品的意义”是作者编码的版本，是第一性的，这版本只有一个。“作品的意义的意义”是读者再编码的版本，是第二性的，有多少人再编码，就可能产生多少版本。

在分析“文本”时，同样遇到这一问题。你说这一文本的意义如何如何，实际上你所说的并非“文本的意义”而是“文本的意义的意义”——是你“再编码”的版本。是否符合文本的原意，尚待证实。

“文本”与“型号”的根本区别就在于，文本是第一性的，型号是第二性的。任何人(包括作者在内)对文本的解释，都是型号。换言之，型号是对文本的主观反映。文本才是检验型号的真理性的标准。

赫什说，作品只有单一的不变的意义。这与事实不符。

罗兰·巴特的话可作为对赫什的回答：“作品之所以是永恒的，不是因为它把单一的意义施加于不同的人，而是因为它向单个的人表明不同的意义”[11]。伊泽尔说得更明确，多义性存在于作品本身，而不是主要发生于读者方面。“文本中包含着作家对可能含义的预先设计，这种可能含义比起读者的个人实现来，要丰富得多”；“任何对文学作品的单一解释，都将被历史否定”[6]。

关于作品意义的单一性与多义性的争论由来已久，这里不多说，只想提一下魏特根斯坦前、后期观点的变化，就颇令人深思。

1922 年的《逻辑哲学论》与 1953 年的《哲学研究》是魏特根斯坦前、后期的代表性著作。在前期，他专门研究“理想语言”即“逻辑上完善的语言”。他认为世界与语言是一与一对应的关系，“一个逻辑上完善的语言，有防止无意义的句法的规则，并且有永远是意义确定而唯一的单一的符号……一种理想的语言的第一个要求是：每一个简单的东西都有一个名字，而绝不是两个不同的简单的东西具有同一个名字。……一个名字是一个简单的符号”[12]。此时，魏特根斯坦认为，语言只应该有唯一的解释。哲学家们的错误大都是由于误用语言而产生的。在后期，他从事研究“日常语言”，结果就提出了“家族相似”观念，即每一个概念都是“家族相似”性质的。“家族相似”就是“部分相似和一种交叉相似的网状状态”[13]。这就从肯定语言概念的单义性转向了肯定语言概念的多义性。正如伊泽尔所判断的一样，魏特根斯坦的历史终于否定了他自己早期坚持的单一意义性的观点。

茅原就是把“家族相似”观念应用于文本与型号研究的。他说：“只要是符合文本的可能含义的型号，都是这个家族中的合法成员。反之，则属于不符合文本即不合格的型号”[9]。

“家族相似”正好说明了“不确定性”与“确定性”同在，二者都是相对的。既不是唯一性(黑格尔的 E

单一性),也不是无限性(黑格尔的A普遍性),而以一个"一定范围"(黑格尔的B特殊性)作为标准。伽达默尔所说的"无限"一词,其实际意义只能被理解为,不受"唯一性"的限制,而不是字面上的那种不受任何限制的"无限"。它肯定是有限的,是不能超越文本所容许的范围的,不可以做任何解释的。人们说,有多少观众就有多少哈姆雷特,这许多哈姆雷特都是型号,它们是否符合文本,就看它们是否符合作品的基本特征。

如果"任何人(包括作者)对文本意义的再诠释都是型号"这一论断成立,这就等于说,所有的诠释即任何诠释都是型号,那么,文本到底存在于何处呢?

这实际上是另一问题的不同表达方式,这另一问题就是,一切具体存在的事物(即海德格尔的"在者")都是现象,那本质存在于何处呢?

许多学派都认为,本质不等于现象,本质却存在于现象之中。有人把本质看作现象中反复出现的规律。现象学就把本质看作不同的现象流之中存在的同一性,这种同一性并不是从许多现象中选出的一个具有"抽样"性质的具体标本,而是从许多现象中抽象出来的同一性。它是包含着差异的"具体的同一性",而不是自身等同式的A=A那种"抽象的同一性"。它不可能是单一意义的同一性,而是"家族相似"式的同一性,即部分相似与交叉相似范围内的同一性。

伽达默尔针对音乐表演所说的话,对我们或许有些启示意义:"从音乐表演的实践出发,这里并不存在某种随意的并列,而存在一种解释的单纯变异体……由伟大演员、导演或音乐家所创成的传统,由于其典范依然是有效的,……唤起了每一个艺术家的富于创造性的再塑造。而再创造的技艺就具有这种独特性……由此就指向未来地使艺术作品的同一性和延续性显而易见地敞开了"。原注①中用"每一部作品即每一部所把握的意义创造物,被激发成了新的理解"[5]来说明每次表演的延续性和独特性的并存。当然,演奏家所受的最有力的影响往往是来自于前辈演奏家,这些演奏家是专门用活生生的音乐来"发言"的权威性代表。我的粗浅理解就是:原则上说,是本质存在于现象之中。具体加以探索的时候,就可以走这样一条道路———一首音乐作品的文本,主要是存在于许多优秀的演奏家的演奏现象(型号)之中。这一判断不但是符合逻辑的,首先它是符合事实的。当然,这些优秀的演奏家都会发生也发生过对于作品文本的某些程度的偏离,但他们的"社会平均偏离度"不超过合理的"家族相似"范围。要想掌握作品的文本即作品的本质属性,比较实际的办法是到优秀的演奏家的现象中去探寻和发现那具有家族相似特征的同一性。

家族相似式的同一性

我一直在想,我们能否用一种办法结合实际地讨论一些标本?比如确定一首具有代表性的作品,通过对若干著名的大演奏家的不同版本的比较研究,分析他们的差异,研究他们的不同版本之间,是否存在着一种"家族相似"式的同一性。这样做,或许能够帮助我们更进一步地、比较具体地加深对文本与型号的关系的理解。

作品我们就选贝多芬的《热情奏鸣曲》。不同演奏家的版本很多,我们就选五位具有代表性的、名载《新格罗夫音乐与音乐家词典》的钢琴演奏家,进行具体分析比较。这五位演奏家就是:奥地利的施纳贝尔(ArturSchnabel,1882—1951)、前苏联的李赫特尔(SviatoslavRichter,1915—1997)、波兰的鲁宾斯坦·阿

图尔(ArturRubinstein,1887—1982)、美籍乌克兰钢琴家霍洛维茨(VladimirHorowitz,1904—1989)、德国的肯普夫(WilhelmKempff,1895—?)。

他们的演奏的确风采不凡,各领风骚。作为历史现象,这是一个异常精彩的"现象流",我们首先来研究他们的不同演奏之间的区别所在。

施纳贝尔的演奏,特别严整、规范,执著而深思熟虑,他在乐谱上标记的速度、力度、记号等等特别细致入微,甚至有繁琐之嫌,与其说这是由于表达感情的需要,毋宁说是理智因素的表现。实际上,在这五位演奏家的版本中,相对而言,施纳贝尔的演奏是感情色彩最清淡而最注重技术处理的准确性、甚至一招一式都有要标准化的,换言之,他始终坚持第一自我对于第二自我的监督。在既要表达感情,又要以理智控制感情方面,他的演奏是最富于古典风范的。可想而知,在舞台上,像这样严格专注于细节处理,演奏家该付出多么沉重的理性思维的努力!

李赫特尔与施纳贝尔几乎处在强烈对比的两极之上,他的演奏感情激荡,澎湃起伏、奔放不羁、气势恢宏和不拘小节,甚至有些粗犷、狂热和过分夸张,带有强烈的任潜意识驰骋的即兴创造性。在这五位演奏家之中,相对而言,他的演奏感情色彩最浓,显然在演奏的瞬间,他的第二自我占据着绝对重要的地位,几乎令人看不到第一自我对于第二自我的控制,而只见到第一自我对于第二自我的支持、鼓励甚至推波助澜。甚至可以说,李赫特尔的演奏是最富于浪漫主义风格的典型。有人说,李赫特尔无论演奏什么作品都离不开李斯特的影子,他似乎就是20世纪的李斯特。我看这说法相当有道理。

鲁宾斯坦·阿图尔的演奏,并不缺乏热情,但是比较含蓄内敛、深沉清雅,他也有英雄性的姿态,但其中总掩盖不住他本人的温文尔雅的气质。在五位演奏家中,他的青年朝气比较强些,同时也就显得不及其他几位演奏老到。其特点是,阳刚中透露出秀美,叱咤风云的气魄中糅进了多情种子的柔和与善良。按说,贝多芬的性格中也的确存在这些品质,但是,与其他几位演奏家比较,给人的感觉是,作为表演,此时此地贝多芬此曲,则有些淳厚有余,胆略方面稍欠火候。人们说,他最擅长的是演奏肖邦的作品而不是演奏贝多芬的作品,看来这评语是有道理的。

参考文献

[1] 电子版《中国大百科全书·哲学卷》"结构主义美学"条目

[2] 托多罗夫.〈十日谈〉的语法//特伦斯·霍克斯.结构主义与符号学.上海:上海译文出版社,1987:98,101,56;153-154

[3] 罗兰·巴特.恋人絮语.汪耀进,武佩荣译.上海:上海人民出版社,1996:7

[4] 刘放桐.西方现代哲学(下册).北京:人民出版社,1981:753,782,781

[5] 伽达默尔.真理与方法.王才勇译.沈阳:辽宁人民出版社,1987:导言,49,173

[6] 伊泽尔.阅读活动:审美作用理论.霍布金斯大学出版社,1978:21,9

[7] 伊泽尔.隐在的读者.慕尼黑:威廉·芬克出版社,1979:283

[8] 瑙曼.社会—文学—阅读.柏林和魏玛建设出版社,1976:157

[9] 茅原.未完成音乐美学.上海:上海人民出版社,1998:71-72

[10] 特伦斯·霍克斯.结构主义与符号学.上海:上海译文出版社,1987:105

[11] 罗兰·巴特.批评与真理(CritiqueetVérité).有译为《批评与事实》,巴黎索伊(Seuil)出版社,1966:51

[12] 柏特兰·罗素.逻辑哲学论.北京:商务印书馆,1962:序言

[13] 魏特根斯.哲学研究.1957年牛津版:75

原刊《音乐研究》2002年第3期

以陕北鼓乐为实例的中国传统器乐套曲板式研究

田耀农

中国传统器乐合奏多以套曲为陈述方式，套曲虽然在不同乐种中有不同的组织形式、呈示序列和结构规则，但是，以曲牌为基本材料构成套曲通常是各乐种共同遵守的原则。用曲牌组成套曲大致有两种方式：第一，以核心曲牌为结构逻辑的“曲牌套曲”；第二，以板式变化为结构逻辑的“板式套曲”。关于“曲牌套曲”，历史文献多有记载，当代不少学者也做过较深入的研究；关于“板式套曲”，虽然一些专论或专著已有所涉及，但对其结构规律或组织方式却较少具体的或系统性的研究，甚至“板式套曲”的称谓也是笔者虚拟生造的。与“板式套曲”形式相近的随体结构是说唱、戏曲唱腔中的板腔体系，但是，说唱、戏曲唱腔的板腔体系不是以曲牌为构成材料而是用一个上下句的音乐结构通过旋律展开的手法予以节奏、节拍、速度的变化而形成特定的板腔体系的；器乐合奏的“板式套曲”则是以节拍、速度的变化为轴线，串联起若干曲牌的组曲。一般来说，北方的鼓吹乐多用“板式套曲”，而南方的吹打乐和锣鼓乐则较多使用“曲牌套曲”。北方的鼓吹乐尤以陕北鼓乐的“板式套曲”结构最为严密，所以，陕北鼓乐对于研究中国传统器乐合奏的“板式套曲”结构具有典型性的意义。

一、陕北鼓乐的套曲类别

陕北鼓乐最典型的乐队是由两支音域与音色相同的唢呐和皮鼓、铜鼓(疙瘩锣或乳锣)、镲等三件打击乐器组成的。陕北鼓乐经常使用的传统曲牌约150个，乐队行走演奏时，这些曲牌一般没有速度和板式的变化，当乐队在一个相对固定的地点作较长时间的演奏时，就需要将这些曲牌按照一定的板式序列组织起来，形成一个完整的套曲结构。陕北鼓乐套曲结构逻辑的严密性令人惊讶；板式序列对传统的承袭发人深省；而其板式的构成方式同其他音乐形式的构成方式在结构思维上的一脉相承更为今人探究中国传统音乐的曲体结构规律提供了不可多得的材料。

陕北鼓乐所奏的曲牌一般都是连接成套的，即使是奏流行歌曲的曲调，也要将其纳入套曲之中，套曲种类总是和奏乐的形式联系在一起的；陕北鼓乐的奏乐形式分行路和坐场两种，两种奏乐形式造就

了两种套曲结构，即曲牌套曲和板式套曲。一般情况下，行路时奏曲牌套曲，坐场时奏板式曲牌。

1. 曲牌套曲

曲牌套曲指不强调板式和速度变化的若干个曲牌，通过“过鼓”连缀在一起，构成一个庞大而又完整的曲体结构。曲牌套曲一般只用流水板和垛板，也不要求宫调的一致性，曲牌和宫调的转换都要通过“过鼓”衔接，宫调转换的顺序一般是：本调—凡调—甲调。曲牌套曲多用于行路时演奏，因为曲牌套曲没有慢板，所以显得热烈、红火，在婚嫁喜庆等红事活动中，坐场也多用曲牌套曲，许多流行歌曲的曲调也多纳入曲牌套曲结构之中。

2. 板式套曲

板式套曲指的是由不同板式和“过鼓”组成的曲体结构框架，在板式曲体框架里，可以填放相应的曲牌。板式套曲的框架实际上又是一个速度变化序列；这个速度序列总的原则是：

引子(散板)—慢板—过鼓—流水板(快板)—过鼓—二流水(加快的流水板)—过鼓—垛板(比二流水慢一倍)—过鼓—甲板(特快板)—煞尾(由快板转散板)。

“板式套曲”在“散、慢、快、慢、更快、散”的总原则下，还有一些具体的结构形式：

(1) 引子(散板)—慢板—流水板—垛板—甲板—煞尾。

(2) 引子(散板)—慢板—流水板—二流水—垛板—三流水—煞尾。

(3) 引子(散板)—慢板—抢板—流水板—垛板—煞尾。

(4) 引子(散板)—慢板—流水板—垛板—煞尾。

陕北鼓乐的板式套曲最常用的是“三吹三打”和“老三鼓”两种：

“三吹三打”是以长号(号筒)为标志的，长号不加入鼓乐班的合奏，一般由吹唢呐上手的乐手兼吹。长号在鼓乐班中的作用仅仅是提示性地打个招呼，“三吹”就是吹三次长号；“三打”则指的是在长号后吹打的三个曲牌。最简洁的“三吹三打”序列是：

长号(一吹)—慢板曲牌(一打)—过鼓—长号(二吹)—流水板曲牌(二打)—过鼓—长号(三吹)—垛板曲牌(三打)—煞尾。

“三吹三打”的程式多用于20世纪50年代以前的坐场奏乐，现在的坐场奏乐一般不吹长号，长号只用于行路奏乐，当遇岔路、过桥梁、逢庙宇时，长号单独吹奏几声，长号也因此只剩下了“驱邪避鬼”的功用。

“老三鼓”指的是三种板式的过鼓与曲牌连缀成套曲的结构形式。三种板式是固定的，即慢板、流水板、垛板；三个曲牌也基本上是固定的，即《大开门》(慢板)、《柳青娘》(流水板)、《进屏》(垛板)。“老三鼓”的结构序列如下：

引子(散板)—《大开门》(慢板)—过鼓—《柳青娘》(流水板)—过鼓—《进屏》(垛板)—煞尾(快板转散板)。

二、陕北鼓乐套曲的板式类别

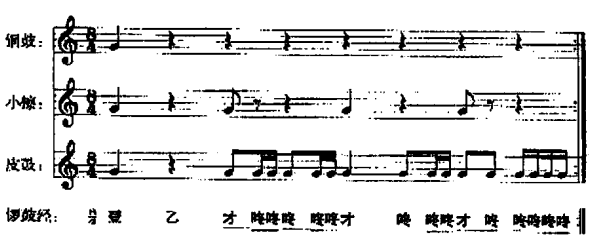
板式即乐曲的板眼结构形式和乐曲进行的速度规定。板眼结构是乐曲非语法意义的构成单位(乐曲的语法构成单位指的是音腔、动机、乐汇、乐节、乐句、乐段、曲牌等等)，这个单位以“板”为标志，以眼的有无或多少形成该单位的类别差异的若干个结构。相同的板眼单位的连用即构成了一定的板式，板眼

内部的构成单位是“拍”,“拍”是音乐最基本的时间单位,而且还是板式速度规定的表达方式。“拍”的通俗理解是:打击乐器一声鸣响的击奏过程,也可形象地表述为:“手的一下一上的运动过程”。板眼结构单位有多种类型:单独由占一拍时值的板构成的单位称为“有板无眼”的板眼结构,这个结构单位总时值为一拍;由各占一拍时值的板和眼构成的单位称为“一板一眼”的板眼结构,这个结构单位总时值为两拍;由各占一拍时值的一板和三眼构成的单位称为“一板三眼”的板眼结构,这个结构单位总时值为四拍;由各占一拍时值的两板和六眼构成的单位称为“带赠板的一板三眼”的板眼结构,这个结构单位的第五拍为“赠板”,总时值为八拍,实际上它是两个“一板三眼”结构的合并使用。当若干板或若干眼构成一个单位,却没有与之相同的单位连用,这种既无确定拍数又无重复使用的结构单位称为散板。板眼的结构是由“拍”来组织的,而“拍”又是有速度规定的,所以,板式的称谓又总是和速度连在一起的。陕北鼓乐的板式是由“通奏锣鼓”得以实现,所谓通奏锣鼓是指铜鼓(乳锣)、镲、皮鼓三件打击乐器为两只唢呐的双声曲调所作的固定音型式的伴奏。陕北鼓乐的不同板式有不同的通奏锣鼓格式,通奏锣鼓格式指的是与特定板式相联系,固定的、循环使用的锣鼓节奏型。陕北鼓乐常用的板式有:慢板、流水板、垛板、甲板、抢板等等。

1. 慢板

慢板是最能代表陕北鼓乐个性的板式。慢板的速度一般为 1 分钟 36~56 拍;慢板的板眼结构单位由 8 拍构成,体现这个板眼单位的通奏锣鼓格式陕北吹手们称之为“四镲一通鼓”。“四镲一通鼓”的三件打击乐器分谱和锣鼓经如下:

在这个慢板通奏锣鼓节奏型中,镲分别在第一拍第三拍、第五拍、第七拍上击奏了四次,故称“四镲”;“鼓”指的是铜鼓(乳锣),只在第一拍上击奏了一次,故称“一通鼓”。“四镲一通鼓”实际上是一板七眼的板眼结构,其中第五拍由镲和皮鼓齐奏。一般认为在板眼单位里,板上的音为强音,眼上的音为弱音,但板式或节拍的强弱只是观念上的心理强弱,在个人的演奏或演唱中不会刻意地对板、眼或强拍、弱拍上的音加大或减小力度。但是,由于陕北鼓乐的“通奏锣鼓”对板眼单位中的各拍音采取了“四镲一通鼓”等有选择的支持,使得板眼的强弱名符其实了。如陕北鼓乐一板七眼结构的“四镲一通鼓”,其第一拍为板,由三件打击乐器的齐奏体现,可视为强拍;第二拍为眼,三件打击乐器休止,可视为弱拍;第三拍为眼,但这个眼的前半拍是镲和皮鼓双奏,故可视为次强拍;第四拍为眼,由皮鼓单奏,可视为弱拍;第五拍为眼,但这个眼由镲和皮鼓双奏一拍时值,其强度超过了其他眼,而仅次于板,相当于昆曲的赠板,亦可以视为强次强拍;第六拍为眼,由皮鼓单奏,可视为弱拍;第七拍为眼,此眼与第三拍上的眼相同,由镲和皮鼓双奏前半拍,由皮鼓单奏后半拍,可视为次强拍;第八拍为眼,由皮鼓单奏,可视为弱拍。如此细分,可以发现这个一板七眼的板眼结构其实暗含着:强、弱、次强、弱、强次强、弱、次强、弱的节拍重音规律。这些本来是观念上的心理想象的板眼强弱,由于三件打击乐器有选择地给予“三奏”(三件打击乐器的齐奏)、“双奏”(两件打击乐器的齐奏)和单奏,终于使得心理想象的强弱变成了物理性的现实。

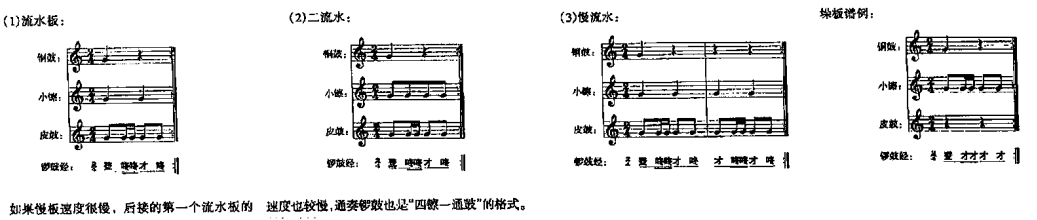


(注:锣鼓经的“登”表示铜鼓、镲、皮鼓的齐奏;“乙”表示休止;“才”表示镲和皮鼓的齐奏;“咚”表示皮鼓的单奏。)

2. 流水板

流水板的速度较快,一般为每分钟 120~

156拍。套曲中在流水板的后面还可以再接一个流水板,第二个流水板的速度比第一个更快,通常都在每分钟 160 拍以上,第二个流水板称二流水。流水板和二流水都是一板一眼的板眼结构,这个结构由 2 拍构成。流水板与二流水的区别除了速度不同以外,二者的通奏锣鼓也有所不同,其差别在于二流水镲的节奏更加密集了。流水板、二流水的通奏锣鼓分谱和锣鼓经如下:



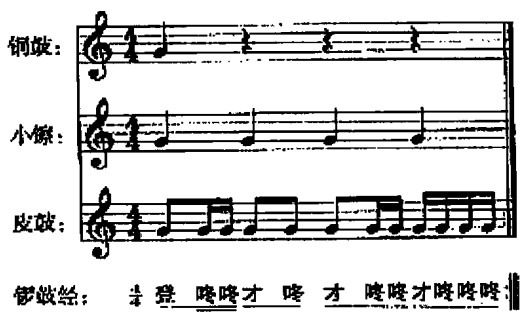
如果慢板速度很慢、后接的第一个流水板的速度也较慢,通奏锣鼓也是"四镲一通鼓"的格式。

3. 垛板

垛板是比慢板稍快一些的板式,速度一般为每分钟 80 拍,是一板一眼的结构。垛板的通奏锣鼓有些特殊,在一般情况下,皮鼓停奏,只有铜鼓和镲两件打击乐器支撑着唢呐的双声曲调,其通奏锣鼓的分谱与锣鼓经如下:(见上谱例)

4. 抢板

抢板又叫原板、扑板,并非常用的板式。速度一般比相应的慢板快一倍;抢板是一板三眼的板眼结构,其通奏锣鼓的分谱及锣鼓经如下:



5. 甲板

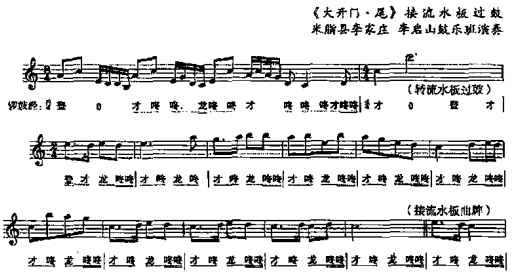
甲板实际上应为"夹板",陕北吹手们将其误写为"甲"板,夹板是晋剧常用的板式,指的是夹在慢板和原板之间的板式。但是,甲板在陕北鼓乐中却指的是夹在正曲和煞尾曲之间的一种特快的板式,其速度一般在每分钟 180 拍以上。甲板也是一板一眼的板眼结构,其通奏锣鼓格式与快速的流水板一样。

三、不同板式间的过渡与连接

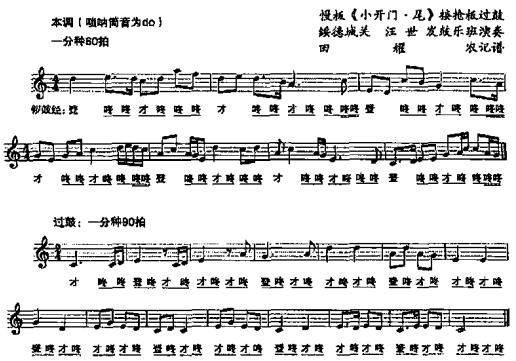
陕北鼓乐不同板式之间有着被称为"过鼓"的音乐结构作为过渡性的连接。"过鼓"是具有曲牌意义的固定结构,除了具有板式转换的意义外,还有曲牌转换和宫调转换的意义,陕北鼓乐板式套曲中的各种板式和宫调的曲牌就是通过"过鼓"组织和连接起来的,过鼓的使用体现出陕北鼓乐在曲体结构上所具有的严密的逻辑性和规范性。过鼓的通奏锣鼓格式决定着过鼓的板式与速度,过鼓唢呐的曲调则规定着过鼓的宫调类别。过鼓音乐从板式上看主要有流水板过鼓、垛板过鼓、抢板过鼓等等;从宫调上看,主要有本调过鼓、凡调过鼓、甲调过鼓等等。由于陕北鼓乐套曲的板式和宫调是固定的序列体系,但这个序列体系中的曲牌则是可以自由选择的,所以,过鼓还有一个实践性的意义,那就是为演奏者转换下一个曲牌提供了思考的时间,一个曲牌演奏完了,乐手可以利用演奏过鼓的时间考虑接下去演奏什么

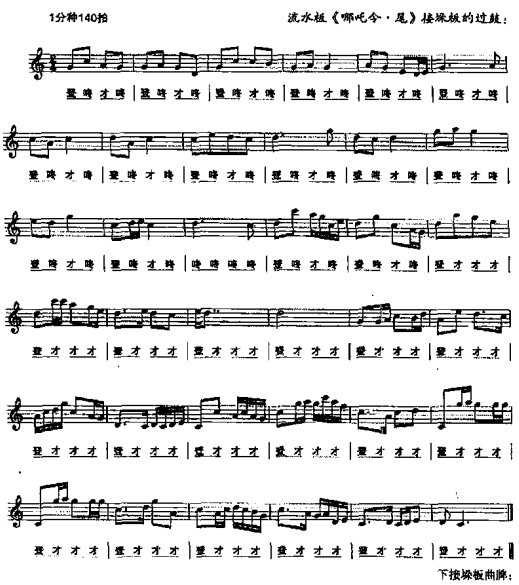
曲牌,如果过鼓奏完了还没有想好下一个曲牌,就可以把过鼓再反复一次。从过鼓的结构规模上看,又有大过鼓和小过鼓之分,大过鼓和小过鼓在形态上差别不大,所谓大过鼓也就是比小过鼓的使用使得既有固定的板式和宫调序列又有即兴的曲牌选择的陕北鼓乐板式套曲,可以从容连贯地演奏下去。常用的几种过鼓分述如下。

1. 慢板连接流水板的过鼓:



2. 慢板连接抢板的过鼓。





(注:垛垛板过鼓时,皮鼓与锣的节奏相同,垛完过鼓,出垛板的曲牌出现时,皮鼓停奏。)

3. 流水板连接垛板的过鼓

"老三鼓"是陕北鼓乐板式套曲的典型形式,具有规范的意义,其他形式的结构都是在"老三鼓"的基础上所作的局部变形。以"老三鼓"为代表的套曲板式结构是陕北鼓乐艺人的独创还是另有传统的承袭?现有的文献材料和田野材料都无法作出明确的回答。但是,如将"老三鼓"的套曲结构形式与唐大曲纯器乐部分的"破"的结构作一番比较,似乎可以看出陕北鼓乐板式套曲所承传统的渊源:

(1) 唐大曲"破"[1]

①人破(散板)②虚催(人板)③衮遍(快板)④实催(向极快板过渡)⑤衮遍(极快板)⑥歇拍(快板)⑦煞衮(结束)

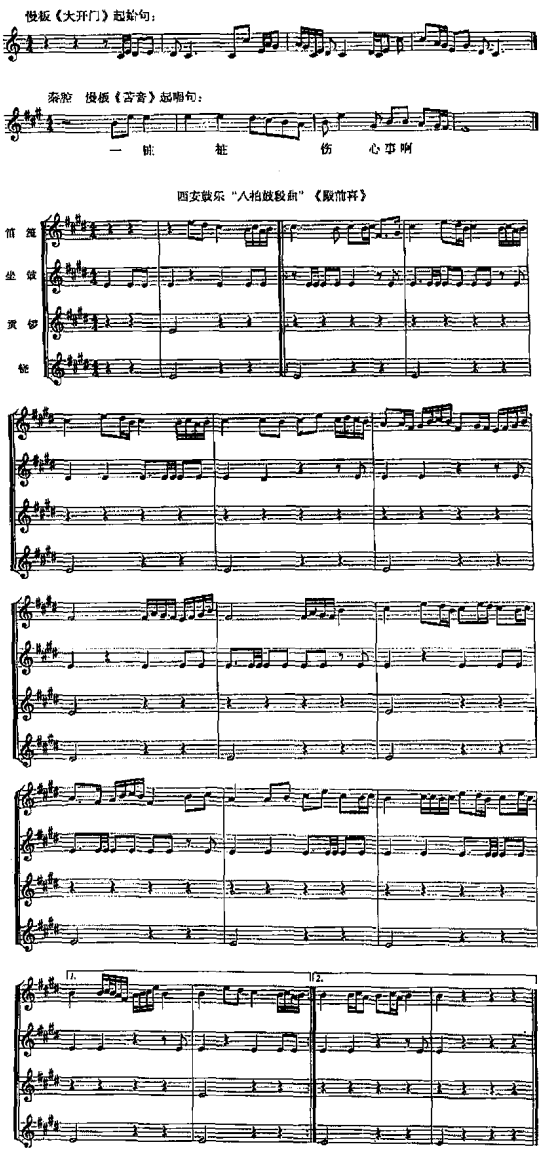
(2) 陕北鼓乐"老三鼓":

①引子(散板)②《大开门》(慢板)③过鼓(由慢转快)④《柳青娘》(流水板)⑤过鼓(由快到中速)⑥《进屏》(垛板)⑦煞尾(散板)

从唐大曲“破”和陕北鼓乐“老三鼓”的比较中可见中国的某种音乐传统一旦作为主流社会音乐的规范确立下来，其辐射范围之广、历史惯性之大都是超出人们想象的。现在虽然没有直接的材料证明陕北鼓乐源自唐大曲，或者是对唐大曲的模仿和简化，但至少可以说陕北鼓乐在形成过程中受到了唐大曲音乐传统的重大影响，“老三鼓”的板式结构对此已经作了充分的说明。

四、陕北鼓乐板式与其他传统音乐形式的关系

昆曲中带赠板的三眼板式是一种扩板的方式，“扩板以南曲运用较为经常，南曲多以三眼板为基础的板头，因此生旦腔多把三眼扩大一倍，形成8/4拍的三眼带赠板。”[2]已故音乐史学家杨荫浏也认为“传谱南曲中最慢的曲调，是加‘赠板’的曲调。它们就是‘冷板曲’的实例。加赠板的方法，只适用于南曲；可以说，它是与南曲的表现情调分不开的。”[1]目前除了昆曲有这种赠板的板式，还未见出现于其他剧种、曲种、歌种和乐种。然而，陕北鼓乐“四镲一通鼓”的慢板与昆曲的赠板却几乎别无二致，二者间是否存在某种渊源联系？赠板是明代魏良辅用“拍捱冷板”的方法改良昆曲唱腔的产物，所谓“拍捱冷板”，杨荫浏解释为：“‘冷板曲’是把拍子放慢，拍子一慢，就减少了热烈的气氛，增添了冷清的感觉，所以叫做‘冷板’；拍子放慢，就是时值拖延，所以叫做：‘拍捱冷板’，‘捱’是拖延的意思。”[1] 金文达也说：“所谓‘拍捱冷板’，可能指的是为了进一步突出舒缓的效果，在节拍上增加‘赠板’，将原来的板式放慢一倍。例如，将一板三眼的节拍改为一板七眼，第一拍是实板，第五拍是衬板，这后加的一板三眼就是赠板。”[3]现在的问题是“赠板”究竟是魏良辅等人独创的呢还是民间已有这种板式而被魏氏等人引入昆曲的？陕北鼓乐与昆曲的渊源也因此有两种可能：第一，昆曲赠板的板式传入陕北，并为陕北鼓乐所采用；第二，赠板之类的板式宋元时期即在陕北等中国北方地区的民间鼓吹乐中使用，北曲吸收了民间的这些鼓乐曲牌，南北合套后，精通北曲的魏氏将北曲灵活、大容量的板式用于南曲唱腔的改造。



关于第一种可能，杨荫浏在阐述昆曲对后来戏曲音乐及别的乐种影响时曾写道："好些《昆曲》唱腔，脱离了原来的歌词，被别的剧种用作过场器乐牌子，被《京剧》、《秦腔》、《晋剧》、《湘剧》、《桂剧》、《粤剧》、《川剧》等剧种所常用的这类过场牌子，合计就有几百曲之多。"[1]会不会秦腔、晋剧等经常在陕北演出的剧种把昆曲的赠板唱腔器乐化以后作为过场牌子，而这些过场牌子后来又被陕北鼓乐所运用？虽然现在从秦腔、晋剧中还找不到与陕北鼓乐"四镲一通鼓"相同的器乐曲牌，但是秦腔一板三眼的慢板板式从中眼起唱的结构却与陕北鼓乐慢板结构有着惊人的相似之处，二者的关系见陕北鼓乐慢板《大开门》起始句和秦腔苦音慢板的起唱句[4]的比较：

陕北鼓乐慢板的起始句一般都在第三拍中跟上，这也是梆子腔慢板唱腔的基本起始形式，不同的是梆子腔慢板是一板三眼的板式结构；陕北鼓乐慢板起始的前两拍相当于一个锣鼓引子，唢呐从中眼(第三拍)进入，从第九拍开始才正式进入"四镲一通鼓"的板式。陕北当地的音乐工作者习惯用 4/4 拍记慢板，从而把"四镲一通鼓"记成了两小节，为了遵从当地的记谱习惯，也为了同秦腔慢板的中跟起唱作对照，姑且也把本应记做羞拍的陕北鼓乐慢板记 4/4 拍。秦腔慢板唱腔在一个过门引导后，从中跟(第三拍)起唱，这似乎说明陕北鼓乐慢板由秦腔而来，而秦腔又受了昆曲的重大影响，从而体现出："昆曲——秦腔——陕北鼓乐"的发展顺序。然而，这一发展顺序有一个重大疑点，那就是作为中介的秦腔却没有"赠板"的板式，这个缺环，使得昆曲"赠板"与陕北鼓乐的"四镲一通鼓"的渊源关系变得含混不清。关于第二种可能，是因为不仅陕北鼓乐的"四镲一通鼓"与昆曲的"赠板"相似，西安鼓乐的"八拍鼓段曲"也是类似"四镲一通鼓"的板眼结构。"鼓段曲"是一种固定的板眼结构，由吹打两类乐器合奏，因其有着"曲随鼓走"的要求，所以称之为鼓段曲。体现鼓段曲板眼结构单位的也是其"通奏锣鼓"的固定格式，和陕北鼓乐一样，西安鼓乐"通奏锣鼓"的固定格式循环重复地支撑着管乐曲调，"八拍鼓段曲"是西安鼓乐最常用的慢板类鼓段曲。

笔者认为西安鼓乐的"八拍鼓段"实际上应为"八板鼓段"，"板"由贡锣(乳锣)体现。贡锣在《殿前喜》[5]全曲中总共击奏了 8 次(连同反复)，从而将全曲分为 8 个板眼结构单位，每个单位都由 16 拍组成，8 个基本相同的通奏锣鼓格式循环重复地支撑着笙、笛曲调。《集成》说："这里的'拍'相当于现今羞拍子的两个小节"[5]是值得商榷的，因为如果一"拍"是 8 拍的话，"八拍"就应是 64 拍，然而全曲共有 32 小节(连同反复)，如将不完全小节算进去也只有 33 小节，共 128 拍或 132 拍，这就与"八拍"名实不符。再者，如将 8 拍视为一"拍"，当成是两个"三点水"①复合而成的板眼结构单位，则这个板眼单位因没有固定的通奏锣鼓格式支撑而无法循环重复使用。之所以说"八拍鼓段"基本上也是"四镲一通鼓"式的通奏锣鼓格式，是因为在这个格式里，第一板：贡锣(乳锣)击奏 1 次；铙奏 5 次，但第 5 次出现在这一格式的最后半拍上，可视为色彩性的即兴处理，如忽略不计，实乃 4 铙。第二板：贡锣(乳锣)击奏 1 次；铙奏 5 次，但第 2 次与第 1 次连奏，这不符合铙的击奏规律，疑为艺人错奏或记谱时的疏忽，实际上还应是 4 铙。第

---

① "三点水"是西安鼓乐的一种板眼结构形式，这种板眼结构在曲谱上用一个板记号"○"和两个眼记号"、"标记，板记号表示 2 拍的时值，眼记号表示 1 拍的时值一个板记号和两个眼记号合起来为三个记号，故称"三点水"，而"三点水"表示的时值合起来共为 4 拍。"三点水"的板眼结构有起于中眼的"串字迈板"和起于实板的"拦头板"两种类型：

串字迈板：

拦头板：

三板和第四板一样：贡锣(乳锣)击奏1次；铙奏5次。接下去的四板是前四板的反复。较之陕北鼓乐的“四镲一通鼓”，西安鼓乐“八拍鼓段”则是16拍的结构，其长度是“四镲一通鼓”的2倍。较之陕北鼓乐，西安鼓乐的贡锣与陕北鼓乐的铜鼓一样，体现“板”的所在位置，严格地出现在应该出现的地方。但坐鼓与铙却存在一定的即时性，多有随意的添加。由此可见，西安鼓乐的“八拍鼓段”还没有被理论概括，或原来有过理论概括但后来失传了，或者因为这个结构过于庞大难于记忆，致使艺人们只是凭着机械性的记忆作经验式的演奏。而陕北鼓乐的“四镲一通鼓”则是经过理论概括的，乐手们的音乐实践是在理论(口诀)指导下的实践，所以铜鼓、镲、皮鼓的击奏都十分严谨规范，不会出丝毫差错。

从西安鼓乐的曲牌、乐器(贡锣等)以及和宋代俗字乐谱基本相同的谱式等因素分析，其生成年代不会晚于宋代，至少与北曲有过一段共生的年代。北曲和北方鼓吹乐的共生，使其在曲牌连缀和板式变化上必然有相互的影响，而这种影响，在南北合套时也应波及南曲。虽然现在还没有确凿的材料证明昆曲的赠板与北方鼓吹乐有什么直接的联系，但从时间上看，类似于赠板的板式在魏氏首创水磨腔时即已存在，虽然现在无法考证魏氏是否接触过这类板式，但从魏氏对北曲亦有很深造诣的情况来看，他不应在对此一无所知的情况下独出心裁地创造出“赠板”来。如果说“昆曲——秦腔——陕北鼓乐”的发展序列因秦腔没有赠板的板式而出现缺环的话，那么，西安鼓乐的“八拍鼓段”则正好就是所缺的一环，接上这一环以后，可能出现如下循环发展的序列：

陕北鼓乐——西安鼓乐——北曲——昆曲——秦腔——陕北鼓乐。

陕北鼓乐板式套曲的构成思维同唐大曲、西安鼓乐、北曲、昆曲、秦腔等其他音乐形式在结构思维上的一脉相承性是值得研究的，从曲体构成思维的角度去探究中国传统音乐的结构规律也不失为一条可行的路径。

参考文献

[1] 杨荫浏.中国音乐史稿(上、下)[M].北京：人民音乐出版社，1981：870，863，979.
[2] 武俊达.昆曲音乐研究[M].北京：人民音乐出版社，1993：52.
[3] 金文达.中国古代音乐史[M].北京：人民音乐出版社，1994：543.
[4] 蒋菁.中国戏曲音乐[M].北京：人民音乐出版社，1995：187.
[5] 杨荫浏.中国民族民间器乐集成·陕西卷(上)[C].北京：人民音乐出版社，1992：34-36.

原刊《中国音乐学》2005年第2期

合唱音乐作品中的多声部织体运用

王建元

合唱艺术,源自古希腊戏剧合唱歌队的应用与中世纪宗教圣咏的发展。这一音乐形式,在经历了一千多年漫长的发展历史后,为我们留下了无数珍贵的艺术瑰宝。无论是文艺复兴时期的《回声》(双重无伴奏合唱、拉索曲)、巴洛克时代的《哈利路亚》(亨德尔曲)和古典时期的《创世纪》(清唱剧,海顿曲)、《安魂曲》(莫扎特曲),还是20世纪近现代作曲家们的作品,如《战争安魂曲》(布里顿曲)、《森林之歌》(肖斯塔科维奇曲)、《黄河大合唱》(冼星海曲)等等,无疑都成了合唱作品中的经典,影响并推动着合唱艺术的不断发展。

合唱是建立在多声部写作基础上的音乐形式。不同多声部织体的组合方式,反映出作曲家不同的艺术追求与审美趣味。合唱音乐发展到今天,作曲家们在作品中体现出的创作思想更加成熟,作曲技术运用更加娴熟,多声部思维更加逻辑化、多样化,织体写作更加丰富多彩。本文拟从以下几个方面,就合唱作品创作中的多声部思维原则,以及多声部织体组合运用方式进行分析。

一、线型织体形式的多声部思维运用

当音乐中最具表现力的旋律线条,以两个声部以上的方式结合,使之相互产生模仿与对比关系时,就形成了多声部中的线型织体组合样式,即复调音乐的基本织体形式。在合唱中,声部之间统一与对比的平衡是多声部思维的一个基本原则,结合运用复调技术,以线型对比为创作原则,强化旋律线条的合唱织体是常用的写作手法之一。

1. 以模仿复调思维构架的合唱织体

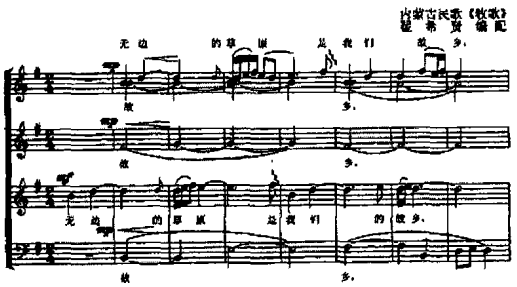
以人声音高、音色的不同,有时辅以和声的纵向衬托,将旋律线条在不同声部作呼应与变化,造成纵向声部的对比与横向声部的统一效果。这时在听觉上,更多强化的是横向上的旋律进行。《渔翁乐》(江文也曲)、《牧歌》(瞿希贤曲)等大量作品中都可见到不同精巧构思的以模仿复调构架的合唱织体。

女高音声部在高八度上模仿男高音声部旋律, 并各自以同类音色辅以长音衬腔式的和声支持,真

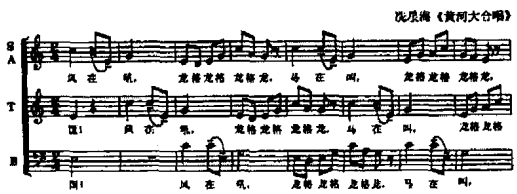
切的表现出辽阔草原空旷的回声效果。

当一部作品从头至尾采用模仿手段来完成时，形成了“卡农”的织体样式。合唱作品中以“卡农”的织体原则构架组合，以素材的洗练和声部间主题统一的特点，起到了强化动力，深化突出主题的作用。

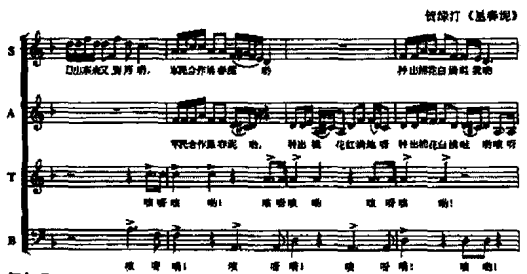
例 1 中两女声声部作为主题率先出现，男高音声部为第一模仿声部，男低音为第二模仿声部。利用人声音色的不同，以女声音色为主旋律，男声音色为模仿，使各声部在旋律统一的前提下，巧妙地突出了高音主题声部。为了歌词的表述清晰，每两小节之间加入了衬腔与衬词的运用，扩展了音乐结构，增加了音乐表现力。



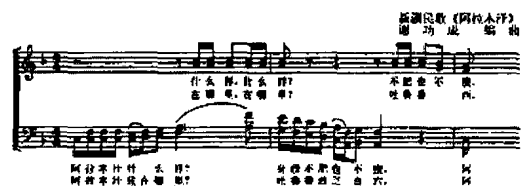
例 1



例 2



例 3



例 4

2. 以对比复调思维构架的合唱织体

利用人声音色、音域的特质，在不同的音色、音域之间，作各自相对独立的不同旋律的进行，造成声部间的对比性，在纵向的音响效果之下，突出横向旋律的对比。

旋律的主题节奏明确，结构规整，具有典型的主调音乐特征。作者以对比复调思维构架合唱织体，其中女中音声部以三度附加声部形式在和声上、旋律上加强女高音声部，男高音与男低音声部则以不同的节奏型，各自以不同的律动周期进行着长短“号子”式的呼应。这时，女声的旋律声部轻巧而富有弹性，表现了劳动的节奏与愉快的心情，两男声声部则突出了此起彼伏的劳动号子，三个声部之间的对比结合，将一个军民春垦的热闹场面，演绎得淋漓尽致。

3. 合唱中多声部思维构架的副旋律声部

一个声部为主要旋律声部，另一个或一个以上的旋律声部为次要旋律声部，这种结构的原则是以对比复调为基础的。但是这里所指副旋律声部往往具有在横向上的模仿、呼应特征，在纵向上形成直观的对比关系，这种运用方式具有陪衬、装饰以及对比作用，常常因多声部的思维创意的千变万化而生动活泼，在合唱作品中的运用往往很有效果。

副旋律的进入常常要与主旋律形成较明显的区别，如音色、节奏、句幅结构等。如例 4：这是一首根据维吾尔族民歌改编的合唱。主旋律由男高音、男低音声部以平行进行方式演唱，突出了诙谐、俏皮、风趣的音乐风格。副旋律由女声音色在两个上方声部，以平行三度作声部进行，其同音反复的旋

律特点以及较为自由的固定节奏重复,浓淡相宜的配合了主旋律的音乐性格,同时又在横向进行上,自成一条相对完整的旋律线。

二、合唱中纵向和声织体形式的多声部思维运用

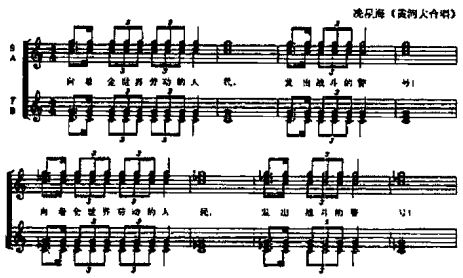
合唱作品的艺术性体现在声部的横向与纵向之间结合关系的良好与否,缺一不可。良好的旋律线条是作品成功的基础,如果将声部的横向进行比作点与线,纵向结合的和声将与之结合成具有纵深感的“体”。纵向音响中所体现出的和谐与层次感,正是合唱艺术的表现特质之一。

以和声思维为主导构架的多声部织体,在合唱中运用十分广泛,这一类作品在纵向上注重以音响效果塑造形象。

1. 圣咏式织体形式

各平行声部与旋律声部一致,采用完全相同的节奏同步进行,此类的多声部合唱织体,强调纵向整体和声的作用。通常结构成丰满、宏大、宽广的音响,用在作品的高潮,常产生很好的艺术效果。

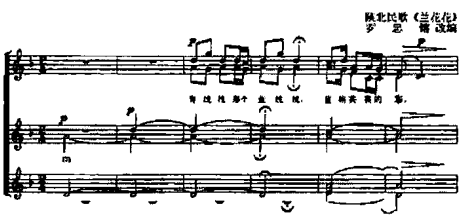
例 5 是黄河大合唱的终曲部分,也是作品的总高潮:同主音大小调交替和声作为进入终止 D–T 前的音响设计。四个声部(包括分部)节奏从头至尾保持一致。女高声部、男高声部以混声形式在高音区 f 上作同音保持,并以四小节为一个节奏的反复周期, 持续了十四小节后方进入结束终止和弦。高声部的同音持续进行,淡化了高音声部的旋律特征,突出了音响上的宏大、坚毅与势不可挡的英雄气概。同时,显示出作者以和声性思维构架织体的精巧构思与逻辑性。



例 5

2. 和声与旋律相互依存的多声部织体形式

与前一类织体形式表现有所不同的是,在这里,和声已不起主导作用,它与旋律相互依存又相辅相成。常见的有:一个声部为旋律声部,其他声部则以和声营造气氛,或做情绪上的准备,以深化旋律表现的内涵。



例 6

例 6 中的旋律由女高音声部担任, 和声则分解为两种织体样式来完成:两男声音色男高音与男低音各分分部,组成了一组四部和声的低音踏板音式进行,好像从遥远传来的回响;女中音声部则在高音声下方作附加声部的和声层进行,近距离的支持与丰富主旋律声部,和声以一远一近相对分离的处理手法,使得合唱取得层次较分明的效果。

三、合唱中主调织体形式的多声部思维运用

在多声部中,主调音乐的基本表现形式为旋律加伴奏。在合唱作品中,主调音乐织体即和声的节奏音型化与分解和弦的运用,仍然是作者以主调性思维构架织体写作时的常用方法。但合唱中的组合方式

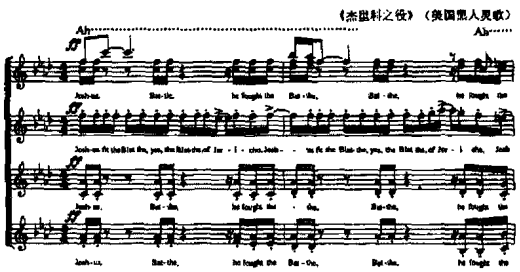
与器乐作品中的运用方式有很大的不同，合唱中灵活多变的织体组合形式极大地丰富了合唱的表现力。以下是较常运用的几种组合方式：

1. 旋律与节奏音型相结合构成的合唱织体形式

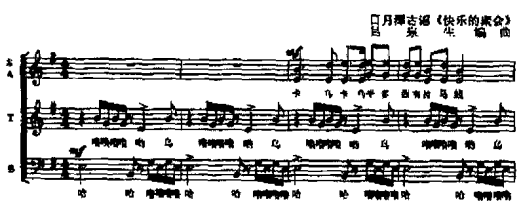
在合唱作品中，特别是无伴奏合唱作品中，合唱队担负着既要陈述主要乐思——旋律声部的任务，还要同时担任伴奏声部的任务。采用节奏音型来担任伴奏是一种很有效果的处理方法。

例 7 是一首布鲁斯蓝调歌曲。尽管速度很快，高音部的旋律声部展示的是一个气息悠长而深沉的叹息音调。伴奏声部的节奏音型化处理分作两个层次：女中音声部采用以断音方式来演唱一个持续不断的主持续音，造成紧张与局促的效果，并在节奏上与旋律造成鲜明的对比。另一节奏音型层次由余下的四个声部，以柱式和弦的声部结合方式唱出短促的节奏型，造成一定的戏剧性效果，同时与旋律声部和第一伴奏层(女中音声部)形成对比，整体音响丰富而有变化。

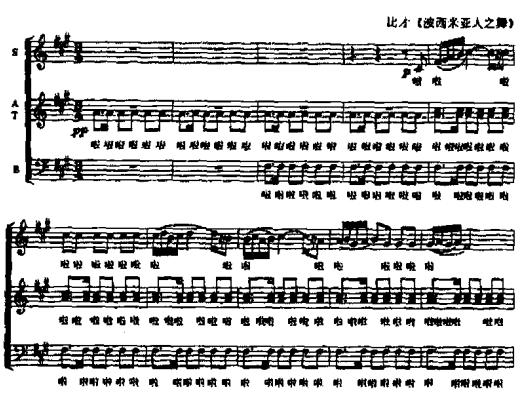
2. 旋律和分解和弦相结合构成的合唱织体形式



例 7



例 8



例 9

以分解和弦为旋律作伴奏往往具有一定描绘性和情绪上的造型性。在合唱作品中，旋律与分解和弦相结合构成的合唱织体，运用普遍而且变化丰富，作品中，分解和弦的伴奏音型往往结构成一个十分精巧的音慢，在运用上表现出生动、灵活的特点。

例 8 这首日月潭民谣，由两个男声声部，以各自不同的分解和弦作不同的周期律动，相互交织成一个富有情趣，生动活泼的节奏层，并一直贯穿到全曲结束。另外，以附加声部衬托出的女高音声部旋律单纯、简洁，与低音区节奏层相映成趣，将音乐形象刻画得十分生动。

3. 旋律与固定音型相结合构成的合唱织体形式

在合唱作品中，固定音型的运用通常有节奏性固定音型、和声性固定音型与旋律性的固定音型，由于固定音型具有周期性反复的特点，常被用做表现舞蹈、行进、劳动等周期性的动态描绘。

例 9 是一首具有吉卜赛风格的波西米亚舞曲，八小节的旋律声部一气呵成，形成一条舒展、气息宽广的旋律线。伴奏织体采用了具有西班牙响板节奏特点的附点节奏，动机以一小节的周期作固定音型的节奏再现，具有舞蹈性特征。男高音声部出最初的节奏动机后，逐次在其下方男低音声部与上方女中音声部加入这一固定音型，并在纵向上结构为和弦形式，从音响上有效地丰富了这一节奏性固定音型与旋律的结合。

在另一部大家较为熟悉的无伴奏合唱《星星索》(印尼民歌)中,可以见到固定音型复合运用的表现方法。首先,曲中表现随桨而歌的旋律性固定音型是由一个分解和弦组成的(主和弦的五音—三音—根音)。其次,四个声部同时以固定音型进入,在纵向上构成和声进行,这时,充当伴奏任务的固定音型织体,横向上展示出分解和弦的结构特性,纵向上体现了完整的四声部和声进行,塑造的音乐形象给人留下深刻的印象。

在合唱作品中,一种创作原则可以派生出无数织体组合样式,各种织体组合的复合性又常常体现出作者多元化的多声部思维方式。进入20世纪后的现代音乐创作,合唱作品出现的多调性、无调性、十二音序列、微分音等手法的运用将多声部思维发展推向极致,声部间的绝对独立性,将统一、融合、协调的古典审美原则基本打破。同时,各种新的技法、新的音响、新的色彩层出不穷,极大地拓展和丰富了合唱创作的作曲技法,将合唱作品中的多声部织体推向了一个更广阔的领域(这部分内容的分析,本文尚未涉及)。展望未来,在对传统的继承过程中,只有善于不断吸取新元素,开阔视野创新不止,努力提高多声部作曲技巧,充实新的音乐语言,才能创作出真正具有艺术水准的合唱作品。

原刊南京艺术学院学报《音乐与表演》2003年第4期

音乐学视野中的当代音乐传播研究

庄　元

一、引言

现代传播学是对人类传播现象和行为进行系统研究的一门科学，始于20世纪20年代的美国。当时，社会心理学、社会学等现代人文社会科学在基础理论和研究方法上的重大进展，为人们从不同角度去探寻人际信息传播的内在规律提供了理论和方法的支持。20世纪50年代以后，信息论、控制论、系统论的出现，为传播学提供了新的理论武器与研究手段。传播学者把信息、控制、反馈、系统等概念引入传播学领域，提出了描述和解释传播现象和行为的一系列新的理论模式，从而使传播学初步形成体系。

在现代传播学的研究体系中，按照学科知识架构，可分为理论传播学、历史传播学、实用传播学、边缘传播学等类型。边缘传播学是传播学向外联姻、与其他学科进行交叉研究的结果。按照人类传播行为，又可分为个人自身传播、人际传播、团体传播、组织传播、大众传播等不同形式。其中，大众传播是指通过报纸、书籍、杂志、广播、电视、电影、网络等大众媒介向为数众多、范围广泛的人群传递信息的过程。20世纪下半叶以来，随着传媒技术的发展和工业化、信息化进程，大众传播成为传播学研究的重点，其中的新闻传播、广告传播成为社会发展不可缺少的动力，同时也成为一项巨大产业。科技传播、教育传播、公共关系学等新兴分支学科已经初步建立，传播学研究和应用方兴未艾。与此同时，音乐活动在现代传媒的影响下发生的诸多变化，也引起了国内外音乐学界和传播学界的广泛关注。由于音乐活动的本质特征，相对其他信息传播而言，音乐传播在符号类型、信息构成、传播媒介、受众人群等诸多方面均有自己的特殊性，而音乐特有的审美、教育、宗教、娱乐、商业等价值，使其在大众传媒传播的信息中占据了很大的成分，因此对音乐传播的学术观照便成为音乐学的重要研究对象，并呈现出向边缘传播学的一个研究分支——“音乐传播学”发展的可能。

二、现代传媒引发的思虑

由于众所周知的原因，在新中国成立以后的前30年里，传播媒介作为意识形态载体被全面纳入当时的社会生活，成为政治宣传和社会动员的主要手段并发挥了重要作用。但在实践中也暴露出这种传播体制的种种局限：传媒发展缓慢，传播内容单调，在城市以外的广大地区，音乐的传播基本上还处于口传心授、自娱自乐的原始阶段。

改革开放以来，中国的现代传媒得到了迅猛的发展。据2003年统计，我国已经形成了拥有世界上覆盖人口最多的广播电视网，中国广播和电视的人口覆盖率分别占总人口的93%和94%。国际互联网在中国也获得了跃进式的发展，网民人数已达6 800万，中国已经成为网络人口大国。与此同时，出版业也踏着现代化的步伐奋勇前进，2003年期刊出版量达29.9亿册，图书出版量达67.5亿册(张)，经营音像制品批发、零售、出租和放映单位约11万家，200平方米以上的大型音像超市有492个[1]。

随着现代大众传媒技术的不断创新发展，电视、广播、报纸、电影、音像产品、网络等各种传媒成为当代生活不可或缺的部分，大众传媒的信息功能与娱乐功能已成为现代社会运行的重要标志。由此产生的社会现象是：一方面，中国内地流行音乐在港、台和西方现代流行音乐的催生和哺育下逐步走向成熟和辉煌，成为社会大众文化的主流之一；另一方面，在计划经济体制中形成的政治、经济、文化三者之间高度同质、相互支持和阐释的配对整合关系，随着改革开放日益向纵深拓展和市场经济规则的逐步确立，已悄然消解。以现代传媒为介质的大众文化的强势传播，成为陷各个不同范式的民族音乐文化于“日趋消亡”困境的重要原因之一。

现代传媒对于当代专业音乐、大众音乐和传统音乐的强大影响，传媒“守门人”的“道德堕落”等现象和问题，无疑引起了音乐学界不少学者的思虑。自20世纪80年代开始，发生在音乐史学界、音乐批评界和民族音乐学界的诸多论战至今依然硝烟弥漫，在可见的将来尚无停战迹象；显而易见，其中的许多主题均与现代传媒对当代音乐进程的巨大影响有关，与如何估价这种影响的意义、如何对待乃至利用现代传媒手段促进当代音乐的全面健康发展有关。同时，这也理所当然地引发了音乐学界对现代传播学密切关注的热情，对音乐传播现象(尤其是音乐大众传播现象)的重视和研究就此扬起风帆，开始“音乐传播学”学科初建的航程。

三、中国当代音乐传播研究的萌芽

以往的我国音乐学研究，虽也不乏对音乐传播现象的分析，但是，真正意义上的当代音乐传播研究肇始于20世纪90年代初。

1993年，《中国音乐》第2期开辟“音乐传播学论坛”，集中发表了杜亚雄、修海林、罗小平、宋莉莉和席强五位学者的文章，这是我国音乐学界第一次以“音乐传播”为主题展开的专题讨论。

修海林在《音乐学领域中的传播学研究》中明确提出“音乐传播学”概念，指出：“在艺术科学领域，运用传播学的方法进行研究，并非始于近日，多年前便已有所展开。那时有许多新学科、新方法被介绍、引入到包括音乐学在内的诸艺术学科领域，时至今日，所谓观念和方法更新的潮流已经过去，艺术科学的研究也变得成熟起来。超时之作，被具体而深入且不乏新意的研究成果替代。有了一定的积累，再借

鉴他种方法去进行研究，本身就表明这是出于学科发展的需要。酝酿已久而提出的问题，在某种程度上表明了一种必然。我们在音乐学领域提出音乐传播学的研究，意义也在于此。”该文在探讨音乐传播学的研究对象时提出“音乐传播学的研究，应当以历史文化生活中的人类音乐活动的全部现象为观察、思考与研究对象，而不是仅限于某种音乐行为方式、某种音乐属性之一隅”，修文强调了音乐传播学的学科构建应该依靠音乐学已有成果的支持：“音乐传播学的研究，从学科理论的角度讲，有不少可资借鉴的他种学科传播理论，但是并没有现成的理论框架或概念体系。如音乐传播与通讯(信息)传播在理论上有可沟通、互鉴的差异就说明了这一点。更不用说，音乐传播学必然以音乐艺术实践活动为理论研究的依据与出发点，其学科的个性特征就会显得尤为突出。从音乐传播学的理论研究讲，其研究同任何在音乐与他学科结缘处产生的边缘学科一样，最终都要‘归一’，归到对人类音乐活动的现象与规律的认识、把握这个‘一’上来。就起步阶段的音乐传播学研究讲，当它还未完全建立起自己的理论框架和概念体系时，其研究尤其需要音乐史学、音乐美学、音乐心理学与音乐民族学等音乐学诸学科研究成果的支持，而这些学科亦可在音乐传播理论的研究中增加、充实自身的理论积累。作一个不恰当的比喻，音乐传播学犹如一个十字路口，一个音乐学诸学科研究必然经过的十字路口，一旦涉足此领域，无疑能开阔视野、弥补不足，从而丰富已有的理论成果。”[2]

杜亚雄的《音乐和传播》的主要观点有三：一、音乐的传播本身构成了一个系统，音乐作品只是这个系统中的一个单元，单元完全依赖系统显示出意义，音乐作品如不纳入传播就没有意义；二、因为音乐是在传播中才存在的信息，所以应从信息论的角度来考察音乐的特征。音乐与其姊妹艺术有所不同，它具有抽象性、普遍性、物质性、传播性、系统性、分享性、有序性、动态性等方面的特点；三、在21世纪即将来临之际，音乐学也应当用新的观念和方式，对惯常的研究模式进行改造、吸收和融汇其他学科，诸如符号学、语言学、系统论、信息论、文化人类学等领域的有用成果，把研究的重点转移到活的音乐和音乐传播方面来。作者强调，不能仅通过乐谱去研究音乐，而应重视从传播的角度对音乐进行探索。只有重视了这一方面，音乐学才有可能从以静止的、对音乐符号乐谱的研究为主走向以动态的、对音乐本身的研究为主。开展对音乐传播的研究不仅是当务之急，也是今后音乐学发展的一个重要方向[3]。

罗小平的《音乐传播与欣赏心理》探讨了音乐与传播、不同方式音乐传播中欣赏者的心理活动差异、传播媒介与听众欣赏心理的相互作用等问题。她认为，由于听众在欣赏电视、电台等电子媒介传播的音乐节目时受着传播中介的限制，因此，欣赏电视、电台等大众媒介传播的音乐必然具有感知的间接性、情感交流的距离性、注意与想象的不连贯性和欣赏活动的主动性等特点；传播媒介与受众欣赏心理是一种相互作用的双向关系，这种关系可以形成良性循环亦会导致恶性循环。传受双方的良性循环可不断提高音乐欣赏者的欣赏水平，完善其审美心理结构，造就出具有较高审美素质的人；而恶性循环则会降低整个民族的素质，形成富裕的物质生活与贫乏的精神状态的强烈反差[4]。

宋莉莉在《音乐传播学与音乐教育》中探索了音乐传播学与音乐教育的关系：一、音乐传播中既有无意识传播也有有意识传播。音乐教育属于有意识传播，它有目的、有计划、有方法，能够循序渐进地把音乐内容传授给教育对象，有意识地影响受教育者，然后通过他们再去扩大传播范围。然而，这部分传播毕竟是有限的，大量的、主要的传播还是无意识传播。二、音乐教育可以划分为三个层次——启蒙教育、普及教育和深化教育，所有层次都依目的的不同而有着质与量的不同；三、音乐教育的完善，除了自身的调整外，必须借助现代音乐传播的手段。作者认为，只要有音乐存在，就有音乐的传播现象，音乐是

通过传播来起到它的效益的，因此，从宏观上认识音乐传播以及与其他学科的关系，从微观上把握它自身的规律和应用，都具有重要的实际意义。音乐传播与音乐教育相辅相成，音乐教育可以提高音乐传播的质与量，音乐传播的广泛和深入也促进了音乐教育的完善和发展[5]。

席强的《民族器乐曲的传播与传承》一文从传播与传承的角度对民族器乐曲发展的过去和未来作了回顾与展望，强调对于音乐传播学，特别是对那些有着不同实践特征的音乐研究，更加需要以其自身的个性特征为研究的中心问题，以便正确认识它们的内在传播规律，把握研究方向，扩大和丰富民族音乐的理论研究[6]。

虽然上述五篇文章论述的角度不尽相同，但在一致呼吁音乐学界重视并加强音乐传播研究的同时，首次明确提出了“音乐传播学”的概念。作者们呼吁：在21世纪即将来临之际，音乐学的研究应当用新的观念和方式，对惯常的研究模式进行改造、吸收和融汇其他学科的相关成果。把现代传播学引入音乐学研究中，必将对当代音乐发展产生积极作用。当然，这些文章还带有浓厚的音乐学研究的色彩，与现代传播学的学科理念有着一定距离，但对当代中国音乐传播研究的兴起无疑起到了极大的推动作用，并吸引众多的学者陆续加入到音乐传播研究的队伍中来，形成了音乐传播学研究的第一波热潮。因此可以认为，这是中国当代音乐传播学研究开始萌芽的标志。

20世纪90年代后期，音乐传播研究有了新的进展。1997年，曾遂今出版新著《音乐社会学概论》[7]，书中第三章“社会音乐生产论”、第四章“社会音乐听众论”、第五章“社会音乐传播论”、第六章“社会音乐流行论”、第七章“社会音乐商品论”、第八章“音乐职业论”等，都与音乐传播有密切的关系。其中，“社会音乐传播论”系统阐述了音乐传播的概念与功能、民间音乐传播与音乐传播的基本模式、声音记录、电子媒介与音乐传播、当代音乐传播的五种形式等问题；“社会音乐流行论”详细论述音乐流行的概念和分类特征、模式分析、强度测定等问题。于润洋在“序”中对该书作了这样的评价：“这部著作既有对历史的透视，又有对现状的考察；既有对理论的探求，又有对实践的关注。全书有一良好的框架结构，从学科的对象、结构、职能、方法，到音乐的生产、听众、传播、流行、价值、批评等几乎涵盖了音乐社会学所应探讨的全部重要课题，体现了作者认真、严谨的治学精神，值得称赞。”曾遂今的《社会音乐概论》，不仅是我国第一本音乐社会学的著作，也是我国第一部系统阐述音乐传播理论的学术著作，为我国音乐传播学的学科基础建设作出了重要贡献。 此后，又出现了一批较为深入的音乐传播研究的理论文章。

冯光钰《我与传播研究——中国同宗民歌新论自序》对我国传统音乐特别是民间音乐的传播现象进行了较为广泛的考察，指出：“传播研究已在我国学术界引起比较广泛的重视。但传播学研究，特别是对中国传统音乐中许多传播现象的探讨，无疑是一门新的学问，尚需几代人的努力，才能有所成效”[8]。

从音乐史学角度探讨音乐传播的文章，有曹光平《从二十世纪世界音乐的变革看二十一世纪的音乐与音乐传播》。该文认为，音乐文化的传播方式，由17世纪以前欧洲以天主教会和宫廷为主，到18、19世纪欧洲以歌剧院和音乐厅为主。20世纪音乐的传播方式随着科技手段的迅速发展而改变，已经转向以广播电台、电视台、电脑多媒体、家庭音响、广场和传统的剧院、音乐厅等并行，传播方式愈来愈多样化、现代化与家庭化。这些变化对音乐的体裁、形式、风格等多方面产生了重大的影响，为音乐的发展与传播带来了新的繁荣和光明前景。21世纪，随着电脑技术、通讯技术、信息高速公路与其他科学技术的进一步发展，类似微分音、自由音律及其他方面的试验、探索可能会再度兴起，音乐厅、歌剧院、音乐沙龙等传统的音乐传播方式还将继续存在，但有可能走向某种意义上的“贵族化”和“社交化”，包括中国、

埃及、印度在内的亚非古国，一些古代音乐艺术形式可能再度复兴，未来一百年肯定会发生若干对艺术，对音乐有重大冲击的事件[9]。

修海林《中国音乐传播的历史文化特征》一文从文化学角度考察了中国古代音乐传播与交流，并提出这种考察首先应从更宽的角度把握“多民族、大一统”这一基本历史文化特征，确定完整的“中华民族音乐”概念。文中从“共生文化系统”入手，分析得出中国音乐历史上的传播、交流具有“内外兼具”、“东西南北、共生共荣”等宏观现象和先西后东、由北而南、由南而北的具体特征。对于近代在中西音乐传播、交流中形成的“双文化”现象，作者强调主动选择的重要性，无论是以前还是当前，如何作出新的文化上的主动选择，都将影响到新世纪中国音乐的发展道路[10]。

边策《大众音乐传播价值分析》一文认为，音乐传播是人类社会交往活动中产生的文化互动现象，是人类共享文化的过程，也是社会价值观念不断被传送、强化与接受的过程。在音乐本体的价值传播过程中，由于媒介的参与，媒介引发的价值衍变也伴随其中，它与音乐本体价值共同作用又对人们的价值心理与价值观念产生影响，影响人们的价值判断与选择，最终影响人们价值意识的构建[11]。

庄元《音乐传播技术的飞跃——从模拟到数字》则从传媒技术的角度研究音乐传播。文中认为，音乐作为人类精神文化领域中的一个部分，其传播方式及传媒技术与人类的所有信息传播同步发展。传播媒介的形式是根据传媒技术的发展水平而形成的，传媒技术直接关系着人类社会生活的方方面面，也必然影响到人类的音乐传播活动。人类的音乐传播经历了从原始的音乐传播——不完全的音乐传播形态，到人类梦想的实现——音频记录技术的诞生，再到音乐传播技术的飞跃——从模拟到数字，显示出传媒技术的每一次重大进步、重大发明，都推动了社会的发展和变革，也推动了音乐传播和发展[12]。

汪森《关于音乐传播学的五点看法》从音乐传播学科构建角度分析音乐传播学，考察了音乐传播与其他学科的关系，论证了它的研究对象、内容和范围，阐述了本学科的基础概念、术语和命题，提出了音乐传播五要素、四种方式、三层结构、两大部分的构想，澄清了对音乐传播学的一些误解。文中认为：音乐传播学是一门新兴的交叉融合性学科，前景十分广阔。但这门学科目前仍处于起步阶段，很多根本问题尚未解决。而这些基础问题不从理论上解决，这门学科就有可能永远停留在空想阶段，而得不到实质性的进展。要踏踏实实地推进这门学科的建设，许多工作尚有待同道者一起努力，共同开发和耕耘这块新地[13]。

同时期，有关音乐传播方面的文章还有很多，学者们从各个层面、各种角度探讨音乐传播现象，阐述对建立音乐传播学学科的构想，激起了音乐传播学研究的层层涟漪。

与此同时，为适应传媒业对从业人员的需要，借鉴西方高等教育的经验，从20世纪90年代末开始，中国传媒大学(原北京广播学院)、武汉音乐学院、中央音乐学院、上海音乐学院、天津音乐学院及南京艺术学院等近10所高等艺术院校不约而同先后开设了与音乐传播相关的专业或课程。各院校音乐传播教育草创之初，基本是在音乐学系的课程基础之上，拾遗补缺地开设了一些针对性课程。如何建立有别于音乐学各分支学科的音乐传播学理论构架和研究方法，建设科学完整的音乐传播学的教学体系，已经成为各院校的当务之急。

四、中国当代音乐传播学的崛起

2002年12月，由北京广播学院(现中国传媒大学)发起，中央音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所、武汉音乐学院等单位在北京共同发起主办了“首届全国音乐传播学术研讨会”。大会得到全国几十家音乐艺术院校及传媒单位的积极响应，来自全国各地的与会代表近百人参加了此次研讨会，会议的议题涉及音乐传播的各个方面。

研讨会的第一个热点是音乐传播的学科建设问题。多位学者从文化层面分析了当前音乐传播的现状。李西安提出“净化音乐传播”观点，强调中国的音乐传播应该是具有中国特色和中国气派的音乐传播，要重视音乐传播的文化根基——中国民族音乐传统的继承与创新；同时，应有全球性和前瞻性的文化视野[14]。谢嘉幸认为：“许多传统文化(包含大量的音乐文化)，在现代传媒的冲击下纷纷土崩瓦解，这些文化资源连同传承方式正在迅速消失。传播方式的革命，令我们的民族文化传统在各个方面都面临着比上个世纪初期以来更大的危险，如何一方面让社会适应传播技术革命带来的变化，一方面避免传播革命带来的负面效应，都是音乐传播学的重要课题。”为此他鲜明地呼吁：“音乐传播的社会责任要体现人文关怀”[15]。

研讨会的第二个热点是音乐传播教育的问题，众多专家的发言和论文，充分体现了高等音乐艺术院校对建立音乐传播教育的关注。北京广播学院曾田力建议音乐学院加强学生对现代电子视听语言的学习和掌握；谢涛从武汉音乐学院、中央音乐学院、北京广播学院三所院校的音乐传播学专业的不同特点着眼，总结了音乐传播教育在我国的建立与发展经验。中央音乐学院于润洋分析了传统音乐学理论与现代应用型学科之间的关系；袁静芳阐述了远程教育作为音乐传播手段的价值与意义；梁茂春强调音乐传播是一种科学研究，应冷静思考、理性规划；张伯瑜介绍了中央音乐学院音乐传播专业的办学情况与发展方向；宗晓军介绍了国际上与音乐传播有关的最新动态。中国音乐学院陈铭道从社会发展实践和音乐教育改革的角度阐释了音乐学系为什么要办音乐传播专业，揭示了发展音乐传播学科的必要性；天津音乐学院杨雁行强调应确立本学科所特有的学术范畴，同时介绍了天津音乐学院成功创办艺术管理系的有关情况和做法，为组建音乐传播专业提供了宝贵经验；上海音乐学院陶辛论述了古典音乐欣赏的审美心理中有关传播机制与原理；武汉音乐学院田可文强调了音乐期刊在音乐传播中的地位与作用，指出音乐院校理论专业学生应加强文体写作和文字编辑方面的学习；宋祥瑞强调了“大众音乐传播学”的概念；孙凡介绍了武汉音乐学院《音乐编辑学》课程的有关情况。

研讨会的第三个热点是音乐传播的法律法规和市场问题。金兆钧总结和回顾了近十年以来大陆流行音乐的历史发展；张树荣介绍了音乐电台媒介运作与管理实践中的很多操作案例和经验；余朗天、辛力和马旌分别从法律方面探讨了与音乐传播密切相关的音乐版权与著作权的区别、音乐版权的使用与管理等法律法规问题；沈晨介绍了流行音乐乐队实际运作的有关情况，同时指出了目前演艺市场中存在的种种不规范现象和问题[16,17]。

研讨会的第四个热点是音乐传播的形式与特征问题。曾遂今提出了音乐的自然传播和技术传播的概念。并认为，音乐传播媒体的出现，是人类表现欲望、交际欲望、探索欲望的一种激情洋溢的、成功的表现形式，客观上这种传播媒体介入音乐传播链条而形成的音乐传播技术，是音乐自然传播方式的延长与扩展[18]。薛艺兵从音乐的符号活动与通讯模式、音乐的符号特性、美感功能和音乐传播的文化代

码，阐述了音乐传播的符号学原理[19]。庄元运用传媒技术分析法对5种音乐大众传播媒介的效能作出评价；并指出数字化、交互性和融合是音乐大众传播载体发展的大趋势[20]。

研讨会的热点还包括中国民族民间音乐的传播、音乐传播中的文化传播等问题。会后，《中国音乐传播论坛》[17]、《黄钟》和其他学术刊物整理发表了部分代表的发言和论文，掀起了音乐传播学研究的又一波热潮。

"首届全国音乐传播学术研讨会"的召开，在当代音乐传播学科建设史上是一个重大事件。他有力地促进了本学科基础理论和应用理论研究的繁荣，许多研究成果的出现拓宽了研究视野，明确了学科定位，开掘了理论深度，从而使学科地位大大增强；在此次会议上还成立了"中国音乐传播学会筹备委员会"，在同行间搭建起一个学术交流平台，以民间学术机构的形式把全国各地从事音乐传播学研究和教学的学者组织起来，使学术交流机制的经常化和制度化成为可能。这一切都标志着，中国当代音乐传播学研究和学科建设已经超越了萌芽状态，正以较成熟的姿态在我国当代音乐理论界崛起。

五、当代中国音乐传播研究的现实命题和发展前瞻

当前，音乐学界诸多学者对开展音乐传播研究、创建音乐传播学科、开设音乐传播教育专业等现实命题已经形成了一些共识，但同时也还存在某些分歧。

在开展音乐传播研究的必要性方面，多数学者认为开展音乐传播研究必要性体现在：一是适应音乐艺术生存之需——音乐的生存离不开音乐传播媒介，尤其在现代社会中，任何音乐，即便它再有价值，离开了音乐传播媒介必将逐渐消亡；二是适应音乐学理论发展的需要——在新世纪开始之际，音乐学应当用新的观念和方式，对惯常的研究模式进行改造，吸收和融汇其他学科的成果和方法，对音乐学理论中存在的许多现实命题加以研究，开创新的学科增长点；三是适应音乐产业发展的需要——在商品经济时代，音乐文化产业作为第三产业的一个重要方面，将对国民经济的发展作出巨大贡献。开展音乐传播研究不仅有助于产业的健康有序发展，也将为国家相关政策法规的制定提供科学的依据。

在音乐传播学科的基础构成方面，大家也都认为是建立在音乐学和传播学之上的，社会学、经济学、现代传媒技术等则构成了他的学科基础群落，音乐传播学是上述学科交叉融合产生的边缘学科。音乐学诸分支学科的发展为音乐传播研究提供不同角度的分析方法和案例；传播学理论的科学性和系统性为音乐传播研究提供理论和方法指导；社会学从宏观上把握音乐在大众文化现象中的意义；经济学反映音乐的商品属性和流通价值；现代传媒技术作为大众传播的物质基础，对音乐传播的形态、内容、效果、效益产生最直接的影响。

在音乐传播学科的研究方法方面，由于音乐传播学主要是音乐学与传播学交叉研究形成的一个边缘学科，因此它的研究方法也应当主要来源于音乐学和传播学——音乐学的归纳、演绎和历史文化分析等，传播学的社会调查、定量统计等方法是音乐传播学研究的主要方法。

在开展音乐传播教育的意义方面，大家一致认为，在当代社会文化艺术的生产活动中，音乐传播对于当代人观念与思维方式的影响不可低估，人们的许多价值判断与社会认知都来源于传媒，学校与传媒已经成为现代人社会化的两个重要途径。因此，在高等艺术院校中开展音乐传播教育，是通过科学的音乐传播理论和发达的音乐传播实践以塑造当代人健康心智结构的紧迫需要。

关于音乐传播学成为独立学科的必要性方面，有人认为，在人类生活的各个方面，可以说传播行为无所不在、无处不有，因此音乐传播可以引入到音乐史学、音乐民族学、音乐美学、音乐社会学等众多领域中去，构建音乐传播学尚需斟酌。另一些人则认为，以前音乐学的研究对音乐传播已有所关注，如民歌的流传与演变、戏曲的传承与革新、流行音乐的产生和发展等，但音乐传播学要想作为应用音乐学的一个独立分支存在，划定与历史音乐学、体系音乐学及其他分支学科不同的研究领域十分重要。音乐传播学应侧重于音乐的大众传播研究，如大众传播下的音乐受众研究（音乐受众心理分析、音乐受众社会学分析）、音乐的流行研究（大众文化下音乐流行的概念和分类特征、音乐的流行模式分析、音乐流行强度的测定等）、音乐大众传播媒介研究（音乐大众传媒的功能、效率、传媒新技术对音乐发展的影响和发展趋势）、音乐法律研究（与音乐大众传播有关的法律、法规）、音乐产业研究（音乐产业化的规划、方针、政策）、音乐传播编辑学研究（音乐传播编辑规范、技巧），这些都是以前音乐学研究中未涉及的领域，同时，目前的音乐传播研究仍然存在着学科边界模糊、概念泛化、学术表述语言不一、缺乏有分量的成果等问题，这正是建立音乐传播学学科的价值所在。

伍国栋在探讨民族音乐学学科建设时，曾有一段精辟的阐述："衡量一项科学研究领域的创建，一是要看它是否已具有比较规范的学科名称和方法论基础，这个基础也可以说是它必须具有的学术理念或学术背景；二是要看它的研究领域是否体现出应有的独立学科特色；三是要看它是否已完成一批有一定学术含量的科研成果；四是要看它是否已凝聚一批专门从事此项科研工作的科研人员。"[21]如果试拿这4项标准来衡量音乐传播学学科能否建立？应当怎样建立？是否已经建立？笔者认为它的萌生和崛起的全部事实已经作出了肯定的回答。

展望音乐传播学科的未来发展，结论应当是：任务艰巨，前景乐观。在当今我国社会经济快速发展的形势下，只要我们主动顺应时代发展趋势，在极其丰富的当代音乐传播实践中积极寻找和开辟新的学科增长点，冷静思考，理性规划，加大投入，音乐传播学在当代中国就一定能够健康成长并逐步发展为成熟学科。

参考文献

[1] 中华人民共和国国家统计局.中华人民共和国2003年国民经济和社会发展统计公报.http://www.stats.gov.cn,2004-02-26
[2] 修海林.音乐学领域中的传播学研究.中国音乐,1993(2)
[3] 杜亚雄.音乐和传播.中国音乐,1993(2)
[4] 罗小平.音乐传播与欣赏心理.中国音乐,1993(2)
[5] 宋莉莉.音乐传播学与音乐教育.中国音乐,1993(2)
[6] 席强.民族器乐曲的传播与传承.中国音乐,1993(2)
[7] 曾遂今.音乐社会学概论.北京:文化艺术出版社,1997(1)
[8] 冯光钰.我与传播研究——中国同宗民歌新论自序.音乐探索,1988(1)
[9] 曹光平.从20世纪世界音乐的变革看21世纪的音乐与音乐传播.中国音乐,1998(1)
[10] 修海林.中国音乐传播的历史文化特征.交响,1999(4)
[11] 边策.大众音乐传播价值分析.吉林艺术学院学报,2001(3)
[12] 庄元.音乐传播技术的飞跃——从模拟到数字.音乐与表演,2002(4)
[13] 汪森.关于音乐传播学的五点看法.黄钟,2002(2)
[14] 李西安.对音乐传播学科建设的几点理论思考.见:中国音乐传播论坛(第一辑).北京:北京广播学院出版社,2004:3-4
[15] 谢嘉幸.音乐传播学的历史使命和任务.见:中国音乐传播论坛(第一辑).北京:北京广播学院出版社,2004:9

[16] 汪森.传时代之音,播四海之乐——“首届全国音乐传播学术研讨会”综述.黄钟,2003(2)
[17] 曾田力.中国音乐传播论坛(第一辑).北京:北京广播学院出版社,2004
[18] 曾遂今.从音乐的自然传播到技术传播——当代音乐传播理论探索思考之一.黄钟,2003(3)
[19] 薛艺兵.音乐传播的符号学原理.黄钟,2003(2)
[20] 庄元.论音乐大众传播载体.音乐与表演,2003(1)
[21] 伍国栋.创建与拓展——20世纪中国少数民族音乐研究述论.南京艺术学院“当代中国音乐学研究论坛”上的发言,2004年11月
[22] 曾田力.迎接新世纪大众传媒的挑战——“首届全国音乐传播艺术研讨会”后的思考.现代传播,2003(6)
[23] 吴磊.关于中国流行音乐与大众传媒的思考.苏州大学学报工科版,2004(3)
[24] 蔡骐,谢莹.文化研究视野中的传媒研究.国际新闻界,2004(3)

原刊《音乐研究》2005年第1期

和弦连接规律再探

乔惟进

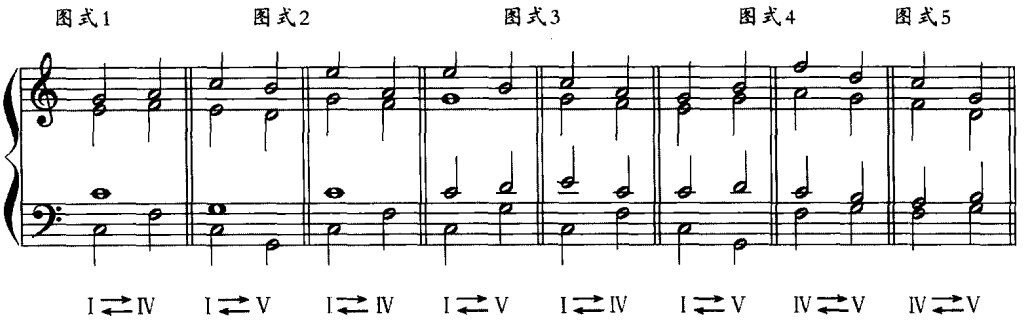
笔者曾在1993年第二期南京艺术学院学刊《艺苑》音乐版中发表《原位三和弦与六和弦连接规律初探》一文,文中按照相邻和弦的根音关系分类,共总结归纳出三和弦连接的八个基本图式。经过多年来的教学实践检验,这八个基本图式对学生掌握三和弦的连接技术,避免声部不良进行发挥了显著的作用。学生们不再为经常发生的声部不良进行而苦恼,从而增强了学好和声的信心,为进一步提高和声课的教学质量打下了扎实的基础。

为了让学生更容易记住和掌握最主要、最简明的三和弦连接规律,为了让学生了解这些规律在七和弦以及其他各类和弦连接时所继续发挥的作用,笔者在本文中将正副三和弦连接的八个基本图式删去三度根音关系的三个图式,变成了五个基本图式,并且探讨了这五个基本图式在七和弦以及其他各类和弦连接时所发挥的重要作用。故本文所述内容不单纯是三和弦的连接规律,而是传统和声中各类和弦的连接规律。

一、三和弦连接的基本图式

这里所讲三和弦的连接包括正、副三和弦的原位与六和弦。相邻两和弦为上行三度或下行三度根音关系时,因它们有两个共同音,一般常用和声连接法,可在两个声部或一个声部(包括低音部)保持共同音,不容易出现平行五度与平行八度等声部不良进行,故无需归纳成固定的连接图式。因此原有的八个基本图式变成了五个,其中图式1、2、3为四、五度根音关系连接时所用,图式4、5为二度上下行根音关系连接时所用。其余变化图式均由于五个基本图式更换重复音、声部交换进行或调换声部次序等因素变更一两个声部而成。以原位正三和弦为例,五个基本图式如下:

五个基本图式中,图式1的上方两个级进声部交换进行构成了三音跳进的图式2;图式4的上方两个级进声部交换进行构成了图式5。因此,只要记住图式1与图式4便可知道图式2与图式5,加上图式3,一共只要记住1、3、4这三个图式便可记住五个图式了。



例 1

在原位正、副三和弦以及六和弦的连接中，只要两个和弦的根音关系是四、五度或二度，并且都重复根音，就可以直接套用五个基本图式。当和弦重复五音或三音时，只需将相应的某一图式中的一个根音换成五音或三音即可(有关三和弦连接的五个基本图式及其各种变化请见拙作《初探》)。

作为例外，大、小调的Ⅶ级和小调的Ⅱ级是减三和弦，一般重复三音，根音与五音的进行都有固定的倾向，在Ⅶ6-Ⅰ时不宜直接套用图式4，可采用三声部平稳上行，一部下行，Ⅶ级中的减五度可排成增四度进行到Ⅰ级中的纯四度以避免减五度到纯五度的进行。小调Ⅱ6-Ⅰ时上方三声部同图式4一样平稳上行，低音部下行四度跳进。

总之，熟记以上五个基本图式及其变化即可掌握正、副三和弦连接的正确方法，避免平行五度与平行八度等声部不良进行，为其他各类和弦的连接打下良好的基础。

二、七和弦的前后连接与基本图式的联系

教学内容加进属七和弦与副七和弦后，各类和弦之间的连接方法比三和弦之间的连接要复杂得多，不是用几个图式就能解决所有问题的，但在许多常用的和弦连接中五个基本图式仍能发挥原有的作用。

与三和弦相比七和弦增加了一个七音，少了一个根音(不完全的属七和弦少了一个五音)。有些二度关系的和弦也可能有一个共同音，四、五度关系的和弦也可能有两个共同音。因此，我们在运用五个基本图式的同时，除要将七音下行二度解决之外，在较复杂的情况下，还要尽可能地保持共同音(包括七音的保持和预备)，将五度音程尽量排列成四度音程，少用跳进，多用平稳进行，这样才能避免声部不良进行。

下面仅从七和弦与三和弦以及七和弦与七和弦的众多的前后连接中举出与五个基本图式有联系的各种情况，说明五个基本图式在这些和弦连接中所继续发挥的作用。

1. 属七和弦的前后连接

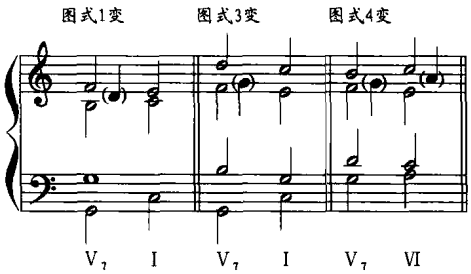
由于属七和弦含有小七度、增四或减五度，这些音都有固定的倾向，因而受其限制，属七和弦在解决时会不同于一般的和弦连接，但从中仍可以看出基本图式的变化。

例2三小节中的黑符头是三和弦连接基本图式中原来的音(下面各例中的黑符头也一样)，我们可以看出这三小节分别由图式1、3、4稍加变化而来。

例 2 是原位属七和弦的解决。属七和弦的各种转位解决时，也可在三和弦基本图式的基础上将属三和弦的一个根音换成七音，再通过声部交换进行或调换声部次序而变化，这里不再一一列举。

属七和弦的前面如用Ⅱ、Ⅱ6、Ⅱ7 或Ⅳ级，则只需在图式 4 的基础上变化一两个音即可；如用Ⅱ7 的各种转位则可用和声连接法(谱例略)。

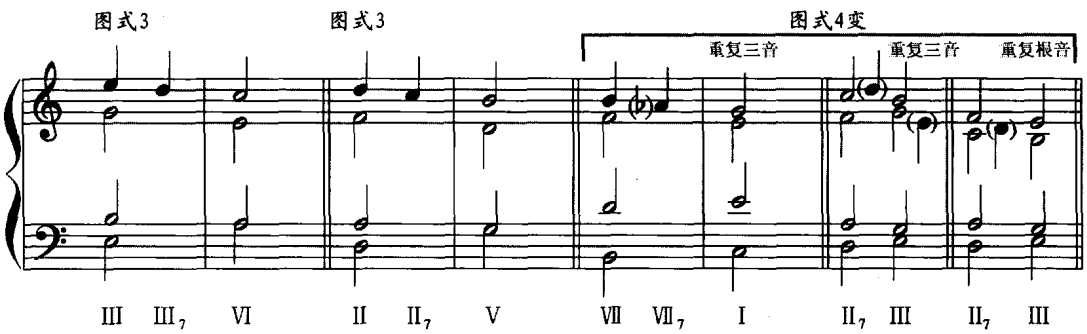
属七和弦的前面如用 K64，则在图式 1 的基础上将Ⅰ级低音部的根音换成五音，Ⅴ级上方的根音换成七音即可(谱例略)。



例 2

2. 各级七和弦与三和弦的连接

七和弦解决到三和弦时通常有四度上行或二度上行两种根音关系。五度上行与三度下行关系通常有两个共同音，三度上行关系有三个共同音，很好连接，这里不再举例。



例 3

例 3 中四度上行关系时，由同一和弦的三和弦进行到七和弦再解决至另一个三和弦。七和弦的七音就像前后两个三和弦连接时图式 3 中的经过音，如果去掉这个七音即是基本图式中的图式 3。

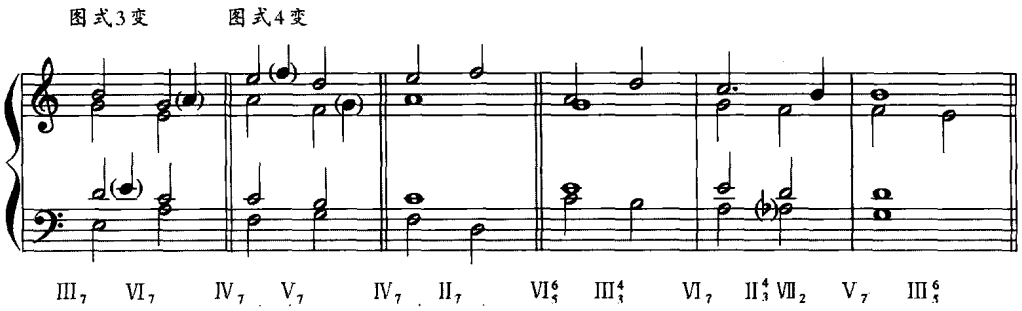
例 3 中二度上行关系时，当七和弦的三音与七音排列成纯五度或减五度时，为避免平行五度或减五度到纯五度的进行，后面的三和弦需重复三音，这仍是从图式 4 变化一两个音而来。当七和弦的三音与七音排列成纯四度或增四度时，后面的三和弦仍可重复根音，这就是将图式 4 中前面三和弦上方的根音换成七音而已。

三和弦进行到七和弦时，可像上例一样在七和弦的前面用同级三和弦构成经过性七音。七和弦前面用其他三和弦时可尽量用和声连接法，如果三和弦中有与后面七和弦的七音相同的音，则可将两音放在同一声部形成七音的预备(谱例略)。

3. 七和弦之间的连接

例 4 前三小节分别是两个原位七和弦四度上行关系(第 1 小节)、二度上行关系(第 2 小节)、三度下行关系(第 3 小节)的连接，从第 1、2 小节中可以看出，将所有七和弦的七音换成黑符头的根音即成为图式 3 和图式 4。

两个原位七和弦是三度下行关系时，如果前和弦的结构是大七和弦，则七音可以小二度上行至后和弦的三音(见例 4 第 3 节)，如果前和弦不是大七和弦则七音无法下行二度解决。



例 4

一个七和弦的原位与另一个七和弦的各种转位连接，以及不同七和弦的各种转位连接时，无论四、五度关系还是三度关系均可用和声连接法，七音保持或下行二度解决(见例 4 中最后三小节的七和弦连续进行)。二度上行关系的原位与转位或转位与转位的连接，可将例 4 第 2 小节变化的图式 4 各声部横向进行不变，调换一下声部次序即可，也可声部交换进行。

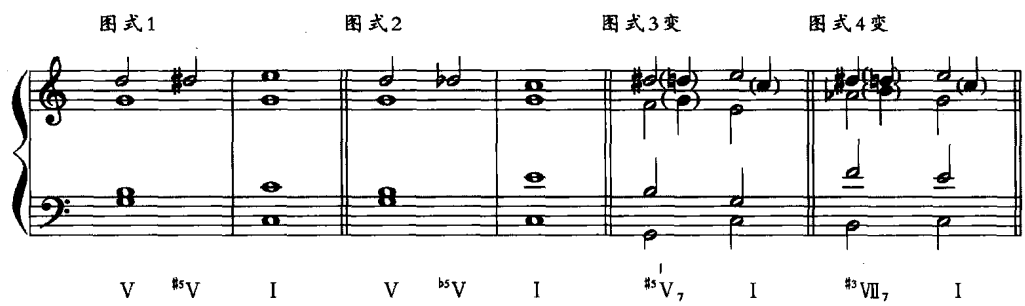
当两个完全的七和弦之间是二度下行、三度上行或五度上行根音关系时，前和弦的七音只能与后和弦相同的音保持在同一声部。也就是说，只能七音保持，无法下行二度解决(谱例略)。

三、其他和弦的连接与基本图式的联系

属九和弦与属七十三和弦上方三声部的音大多数有固定倾向，他们解决到主和弦时声部进行选择的可能性极少，故本文不再涉及这两个和弦。

离调进行中的和弦连接根音关系通常是四、五度或二度，副属或副下属和弦到临时主和弦，以及副下属和弦到副属和弦均可应用前面所述三和弦到三和弦或七和弦到三和弦、七和弦到七和弦连接的图式及其变化图式，只要注意副属和弦与副下属和弦中变化音的进行倾向即可。

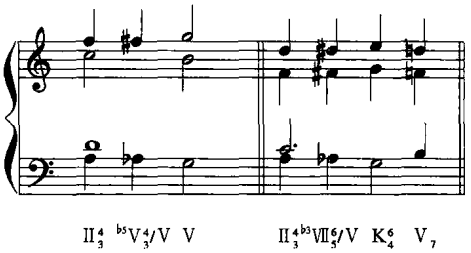
属功能组与重属和弦组的变和弦解决时，除按根音关系应用相应的基本图式及变化图式外，还要注意变化音的进行倾向。



例 5

从例 5 前 4 小节中可以看出属变和弦解决到主和弦时可直接应用图式 1 和图式 2;第 5 小节和第 6 小节因主和弦必须重复三音才分别由图式 3 和图式 4 变化而来。

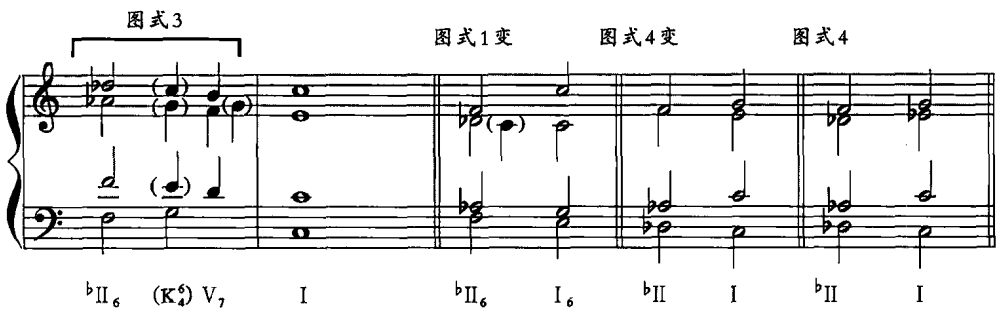
例 6 中的重属变和弦除共同音保持外，其余按各音的进行倾向连接。



例 6

部的根音改成三音。如在这两个和弦中间插一个终止四六和弦，则终止四六和弦的上方三声部好像经过音(见例 7 第 1、2 小节)。降Ⅱ级六和弦进行到Ⅰ级六和弦时,如将上方的降Ⅱ级音改成主音,则与小下属和弦进行到Ⅰ级六和弦的图式 1 相同(见例 7 第 3 小节)。重复三音的原位降Ⅱ级进行到原位主和弦时可用变化的图式 4(见例 7 第 4 小节)。小调重复根音的原位降Ⅱ级进行到原位Ⅰ级时可直接用图式 4(见例 7 第 5 小节)。

其他含增六度的Ⅱ级下属变和弦与主和弦连接时,变化音按其倾向进行,如是七和弦则七音可与主和弦的根音保持在同一声部(谱例略)。



例 7

同主音大小调交替变和弦与自然音和弦的前后连接，以及变和弦作为临时主和弦离调时的连接，除按其根音关系应用相应的基本图式及变化图式外,要注意将变化音与同一音级的自然音放在同一声部构成半音进行以避免对斜。其他变化音尽量按其倾向进行到后和弦的音(谱例略)。

综上所述,和弦连接有其自身的规律。传统和声以三和弦为基础,故三和弦连接的五个基本图式是各类和弦连接技术的基础。虽然从七和弦往后各类和弦连接的可能性较多,但大多数与基本图式有着千丝万缕的联系,因而熟记三和弦连接的五个基本图式及其变化规律,对后面各类和弦的连接有着莫大的好处。

本文在拙作《原位三和弦与六和弦连接规律初探》一文的基础上探讨了三和弦连接的五个基本图式在七和弦及其他各类和弦连接时所继续发挥的作用,试图探索和总结各类和弦连接的规律。笔者与一些教师长期的教学实践证明,了解并掌握这些规律对避免长期困扰和声学习的声部不良进行、加快和声教学进度、提高和声课的教学质量有着明显的作用。

原刊南京艺术学院学报《音乐与表演》2006 年第 1 期

二胡行弓力源之六大要素

于　汉

中国传统运动理论曰:凡有形之动,均出自乎意。以意行事,以意为先,以意驱动肢体之动向,可以说是一个众所周知的基本常识。结合二胡之“行弓”(弓毛在琴弦上的运行)而言,可以说其理如出一辙。试想我们在运弓时如果用意不明、不得要领,即便偶尔拉出几弓符合规则的乐音来,也很难将它把握住并有效延续下去。本文的目的就是使我们能够在练习与演奏中更好地把握住这些符合规则的行弓要点,并沿着这些合情、合理、合乎规则的方式方法,由浅入深、由表及里地深入下去,通过反复体会和反复实践,有效的提高二胡演奏行弓的力度掌控水准。

我们知道,力之传送至右手的稍部(腕、掌、指),并不是运弓行力的结束,而它的最终目标必须是能够顺通的继续传送直至琴弓的最后一站——马尾处的触弦点,才算是最后完成力之输送的全部过程。本文所称之“行弓”、“力源”,即主要针对这段线路的力之输送技术和技巧而言。

我认为,在二胡演奏中,若想圆满完成从持弓的右手至弓毛这段距离的行弓过程,需要特别注意以下六个方面的技术和技巧掌握,此就是本文命题中所论在行弓过程中获得力源的六大要素。它们分别为:形体、弓头、弓速、弓路、弓形、弓压。

一、形体

形体动作在二胡演奏的行弓艺术中,是力源形成的最根本要素之一。虽说本文的目的只是想谈一谈右手至弓毛之力源输入过程中的行力方式与方法,但因形体动作的正确与否,是力之输送的本源,是通过演奏来编织音乐乐音抑扬顿挫的根本。这就是说,它的传送是否通达顺畅,对行弓中的其他诸方面要素均会起到关键的制约作用,故而在此提出作为专项来进行讨论。

在中国的传统人体运动理论中,我们经常可以看到“内为养身之术,形为运动之道”的论述。可见我们前人早以悟出并看到了“形”在运动中所起到的至关重要作用。我认为演奏者形体动作在运弓中的作用,就如同火箭的助推器与点火筒一样。如果在二胡的练习与演奏中得不到足够的重视,一旦失控或把

握不当,将意味着失去或误用了运弓行力的原动力。很多人在演奏时之所以感到技能运用困难重重、音乐表现力不从心,可能即与演奏者没能很好运用这一有效助推条件有很大关系。例如,强音演奏时的形体动作必须要运用得当、顺乎自然、不可单求其力,否则极易造成动作和发音上的僵滞笨拙、重而不灵等毛病。在强音的练习和演奏过程中若想"易拙为巧,化滞为灵",除要在形体动作的运用中进行大量的练习和体悟外,还有其他诸多需要注意的具体事项。为了便于这些具体事项能够得以更为明晰和有针对性地说明,笔者试将形体动作在演奏实践中的具体运用这一命题,分别融入以下各节内容中进行同步的分析与说明。

二、弓头

此处所言的弓头,实际可以理解为旋律重音之处的行弓,通常是指节奏重音(包括切分音)、旋律重音以及作品所要求和演奏者本人所设计的重音部位的强调性运弓部分。这种强调性部分的运弓,我们可以用戏曲谚语里的一句话来比喻当更为清晰明了,那就是"字如钢,腔如汤"。所谓的"字"在此处即可理解为弓头,而除了弓头以外的音我们均可以理解为"腔",当然"钢"只是一种象征性比喻。如果不依照运动程序的生理运行规律和乐曲内容的要求而一味蛮干,那么在演奏强音时很可能会把弓头"咬"死,从而阻断了弓势的畅通,使发音吃力并会严重地影响声音的响度和亮度,同时也会使琴弓无法自然、顺利的过渡到"弓腹",更达不到"韵腔"之目的。

演奏弓头的操作程序应该是:右手臂在腰部后旋的引导下开始作手臂的自然上抬、前推、下坠等一系列动作(注意在做前推动作之前,腰部已经开始前旋,在腰部前旋的引导下再开始做前推以后的各程序动作)。在右臂的臂、肘等关节的下坠动作达至最低点的瞬间,腰、肩、大臂、小臂、手腕及手掌需同时加强紧张度,也就是各作用点的肌肉群组均开始迅速收缩,与此同时右手手指在突然捏紧的瞬间后迅速甩出,并结实的击响琴弦(推拉弓的弓头操作均是如此),而后便是迅速恢复至自然运弓与演奏所需的放松形体状态。

以上的程序可以说是弓头发力的整个过程,无论是快弓弓头或是慢弓弓头,均需按照以上程序进行练习与演奏。至于整个动作的大小比例与发音强度,均需演奏者本人根据乐曲内容需要,进行准确而恰当的调整和控制,如此方能使弓头技术的运用尽快达到完美。

三、弓速

弓速与弓压在演奏中的正确运用问题,多年来在小提琴表演艺术领域的运弓争论中,是西欧学派和俄罗斯学派争论的焦点。略胜一筹的俄罗斯学派认为,运弓以弓速为主、弓压为辅的理论应得到充分的肯定。我认为这种肯定和相关理论的科学性在于:运弓中最终解决了由于弓压过大而产生较大运弓阻力的问题(注:弓压阻力过大时,所发乐音的纯净度与肌肉灵敏度必然要受到一定的影响),而在采用了加弓速、减弓压的方法后,行弓便能较为顺利的至达既有相应的音量和纯净的发音,又可使肌肉的紧张度得到明显的缓解与放松,从而取得几全其美的效果。这种运弓方法运用到二胡的强音练习与演奏中,同样可以使琴皮、琴筒、琴体得以充分的振动,使二胡的发音更纯、更响、更亮,同时也更具有穿透力。

用弓速变化实施强音演奏的具体操作程序是：当我们用加快弓速的方法实施演奏强音时，其形体(包括肩以下各关节)运动的程序，在单独使用时(只拉一弓或只推一弓)和弓头的形体运动程序基本相同。只是在准备动作与运行中的动作里，要补充相应的弓压，以稳定快速运弓弓杆的稳定性，并避免因加速而造成的运弓速度不均匀、弓压分配不当等影响发音均匀度与稳定性的一系列问题。只有在做连续的快速音型演奏时，形体动作才开始有较为明显的改观，其改观动作主要显示为：拉弓时腰部后旋，推弓时腰部前旋。这种动作在连续的运弓中能够保证小臂以及手腕推拉弓的转腕动作，有较好的力度与平衡性。需要强调的是，由于弓速加快，演奏中要尽可能运用形体“欲左先右，欲右先左”的常规性发力原则。运用这种原则的好处有两条：明显借用腰部及全身力量，缓解单靠臂、腕、指加速和加力时的肌肉群体的紧张度；扩展琴弓最佳发力区域的范围，使弓压的分配(通常是前半弓压力小，后半弓压力大)趋于明显的平衡控制状态，从而使我们有可能较为轻松自如地演奏出均匀、流畅的强音音型。

四、弓路

由于二胡琴弓固定在两弦之间，其运行便受到一定程度的制约，当演奏中必须依照内容需要进行各种力度变化时，常常会感到力不从心。我们知道，小提琴在演奏强音时可轻松的改变马尾触弦点的位置(即琴弓下移至靠近琴码的位置)，以增加琴弦的抗压强度，从而获得较为稳定的强音。而二胡的触弦点通常是不可移动的，因此当我们在演奏那些具有较大力度的强音时，时常会感到琴弦对弓毛的反弹力太大，而使我们极不容易控制住这种强音的弓压和行弓的稳定性。这时，如果我们用纯粹的臂、腕、指加力去强行控制它，必定会再次加剧右手各肌肉群组的收缩强度，同时也必定会影响整个右臂的灵活程度与全身的贯通性。此时解决问题的最好办法应是：充分利用弓路(包括弓形)的变化去实施并完成这些强音的演奏。

弓路主要可分为三种演奏形式，它们分别是：外开型弓路、中间型弓路与内收型弓路。在这三种弓路中，具有较大强音演奏潜在功能的运弓形式，主要是外开型弓路和中间型弓路两种。在这两种弓路中，中间型弓路主要用于演奏较为平稳和内在的保持性强音(包括间歇保持性强音)。这种强音在演奏时一定要和其他的强音演奏技法组合使用，才能获得较为良好的音响效果，如揉弦、弓形等。另外中间型弓路在演奏优美抒情和跌宕起伏的波动性强音中(一弓之内的一次或多次强弱起伏变化性强音)，也可以说是所有弓路中的最佳弓路选择。外开型弓路则适合表现情绪激昂，气势博大以及某些突发和连续保持的强音音型演奏。外开型弓路的运用在一般情况下，都相应的伴随着幅度较大的揉弦和较快运行的弓速。此外，外开型弓路在演奏快速音节中的强调性音型方面，所起重要作用几乎是无与伦比的。

在谈及弓路的操作原理之前，我首先简单地介绍一下三种弓路的琴弓运行角度和路线。

(1) 中间型弓路：指琴弓在与人体形成水平线的基础上往前移动 10 度左右的状态下实施外弦的运弓与演奏；内弦演奏时琴弓则是在水平线的基础上后移 10 度左右的状态下实施运弓和演奏。

(2) 外开型弓路：指琴弓在人体与琴弓水平线的前 20 度左右的状态下进行运弓和演奏；内弦的演奏则是在水平线附近运行。

(3) 内收型弓路：其弓路运行，通常是指演奏中的琴弓只在水平线以内 20 度左右运行。

至于更进一步的论述，请参阅 1998 年第 1 期《艺苑》和安徽民族弦乐委员会 1997 年《会刊》中关于

此问题的论述。

弓路在演奏强音的操作实践中，主要是为了缓解、放松与平衡因过快弓速和弓压所引起的右臂肌肉紧张。其操作方法基本与弓速的操作方法相同，只是因其外开型弓路的外开角度加宽的原因，使我们在运弓中的腰部及右臂的“离心”与“向心”收缩度进一步拓宽。这种拓宽的“牵张反映”在同等节奏的加强音中，必然会得到相应的弓力强化。这种弓力强化除了得到弓速、弓形等技术的辅助外，还同时得到“擦担”技术巧妙增压的技巧性辅助。所谓的“擦担”就是指在外开型弓路的运行中，马尾对琴杆产生的一种触压力。这种触压力对弓杆所产生的反作用力，在运行中又被反送到马尾的触弦点上，从而对弓压的自然形成产生了积极的又极为有效的影响。这种运弓方式在京胡的演奏上被称为“擦担”(担子及琴杆)。以上所述一系列演奏技法，均可使外开型弓路演奏技术得到进一步的完善和完美。

五、弓形

所谓的弓形，就是指行弓中弓杆的角度变化。这种角度的变化虽不能在演奏强力音型时单独体现，但其在琴弓运行中的重要性是至关重要和无可非议的。所谓的“差之毫厘，谬以千里”的道理，在弓形的体现和运用上极为明显。

一般来说，强力演奏时的运弓弓形要在手腕端平的基础上，并在上抬15度左右的范围内进行操作。其操作原则是：运弓时手腕上抬越高(指接近15度)则发力越大(当然必须配以相应的弓压)；而手腕上抬角度越小(指接近端平时)其运弓的力度就会随之而减弱。以上我们提到了这种弓形一般不可单独使用，它通常要与弓压、弓速、弓路等相互组合后，才可以发出较好的音响与演奏效果。另外在弓形的操作过程中，我们还需严格注意以下几个问题：(1)手腕在做上抬动作时，一定要在手掌竖起的状态下完成整个操作过程。千万不要在手心、手腕向上和向内侧旋的状态下进行。(2)弓形的角度定位，一般在弓子启动前期就要做好准备，在较为稳定的行弓中，一般不可轻易突然对其调整。(3)如若在运弓中必须改变弓形(指在运弓不停顿的状态下)，一定要借助“先沉而后扬”的运弓技巧与手法，去实施这种调整和变化。(4)无论是何种状态下的弓形变化，均需配以相应的拇指下压、食指上挑以及手掌竖立状态下的大臂、小臂、手腕等关节相应的坚挺和必需的弓压，这样才能利用弓形起到较好的加力效果。

演奏者在运用弓形技术加力时，最好能根据自己所使用的琴弓弓杆的自然角度大小与软硬度等具体情况，来确定演奏中弓杆是否在上抬状态下完全脱离琴筒，或似离非离，或外弦不离内弦离等各种状态下的弓杆位置。这是因为，在演奏中我们除需保证顺利完成准确加力的同时，还需同时保证其他各种技术技巧指标的顺利实现，而这种弓杆角度的变化将会直接或间接的影响这些技术指标实现的顺利进行，如换弦、换弓与快速弓路交替等，故而我们非常有必要在练习中对其进行更加细致的研究和探索。

六、弓压

弓压和弓形的使用原则，在不可单独运用上几乎是一致的。但需要注意的是，弓压与弓形在单独强音的启动性运弓前期，却又必须要提前做好准备，即发音前就要开始适当的加压(指临近发音时)，并要求同时把弓形角度准备完毕。这是因为这种准备动作非常有利于起弓与运弓的后期稳定性。只是在强

音启动后的运弓过程中，弓压的变化要随着弓速的不断变化而调整，以便适应音乐内容要求的各种力强变化，这样才能保证所发乐音的质量更加上乘。

弓速与弓压中的施压技术技巧，在实际演奏的具体操作过程中是极为灵活多变的，若想游刃有余的掌握这种变化，我们最好不要对其进行过于简单的抽象理解。这是因为，一旦琴弓在演奏中运行起来，这种弓压就会随着音乐中旋律的起伏，与弓速、弓路、弓形、揉弦等一起进入一种近乎随意性的自然调节状态，这种看起来随意的自然调节状态下的弓压变化，实际上可以理解为是控制乐音音色的产物，也可以说是控制乐音平衡的产物。那么关于这个问题是不是就无规律可循了呢?我们的回答则是：恰恰相反!

我们知道所谓“速度就是力量”，在运动学上是一种简明而盛行的提法，事实上它的整个运动程序与公式应为：质量十速度=压力。例如：当我们手提一个铅球，在离地面 10 厘米的高度让其自然坠落与在离地面 10 米的高度让其自然坠落，二者所对地表构成的压力是绝不可能相等的。这主要是因为物体在其下坠过程中不断加速的原因所至。而流星从天空坠落时对地表产生的巨大冲击力也是同样的道理。当然这种下坠的加速是来自地球本身的吸引力，而二胡的运弓速度(包括弓压)变化，则大多是人为的运动。但就其基本原理来说是相似的。由此可见，在物体质量相同并做同向运动时，速度应是力量的来源。

如果物体的质量不同而速度相同时，其运行后所产生的压力会是什么结果呢?其结论自然是不言而喻的：在速度相同的情况下，物体质量轻者，产生的压力就小；反之，产生的压力就大。二胡的琴弓，作为质量轻且本体重量在演奏中又是不可改变的实体，为了要达到增大音量之目的，其增压办法似乎也只有一种可能，那就是加速!而这种加速加压的过程，可以说完全是人为的运动，是随着音乐内容需要而不断进行灵活控制的产物。这种控制施压手法，除了形体、指、掌、腕、臂等通常的加速施压外，弓头、弓路、弓形等等强力演奏技术的运用，均是为了要达到控制、稳定、平衡与调节弓压与弓速之关系的综合目标，并促使我们在演奏中发出的声音更加贴近音乐内容的要求，质量也更加上乘并使其具有相对高标准化的强音音色。

总之，在二胡演奏艺术的技术艺能掌握过程中，右手的行力与施压除要格外注意以上六个方面的要素以外，其他还有更多更加细微的注意事项需要我们去进一步的探索、挖掘和总结。但无论后面的进程将是如何的复杂或曲折，我们当下的每一步探索和演练，均要力求做到意识上的清醒、理性上明晰，切不可盲目、混乱。只有这样才可能使我们在追求、寻觅行弓力源的演练过程中，能顺利的认知“知其然和知其所以然”，为最终实施科学、正确的二胡行弓技能，打下牢固而坚实的基础!

参考文献

[1] 曹志清.形意拳理论研究.北京：人民体育出版社，1997

[2] 于汉.对二胡弓路问题的思考.《艺苑》音乐版总第 75 期

[3] 安徽省民族弦乐学会.《会刊》1977 年第 1 期

[4] 苏丕仁.乒乓球教学与训练.北京：人民体育出版社，1995

[5] 卡尔·弗莱什.小提琴演奏艺术.北京：人民音乐出版社，1979

[6] 鲍·阿·斯切潘诺夫.实用弓法.北京：人民音乐出版社，1979

[7] 田麦久等.运动训练学.北京：人民体育出版社，1991

[8] 曹志清.形意拳理论研究.北京:人民体育出版社,1997
[9] 苏丕仁.乒乓球教学与训练.北京:人民体育出版社,1995
[10] 卡托·哈瓦斯.小提琴演奏的新途径.北京:人民音乐出版社,1983

原刊南京艺术学院学报《音乐与表演》2006年第4期

20世纪90年代以来国内作曲技术理论研究方法概述

庄　曜

20世纪90年代以后作曲技术理论研究和创作实践，较之以前有了更大的发展。越来越多元的作曲实践，使得作曲技术理论研究方法在继承了传统研究方法的同时又有了相当的发展。在这一时期的研究成果中，虽然以探求音乐的自身规律为主要目标的实证法和进行创造性思维、辨析的思辨法的研究方法仍然为主体，但研究者们已经在自觉地、主动地运用各类其他研究方法来进行作曲技术理论的形态研究。从研究对象上来看，有许多研究的课题表现出综合形态特征，往往难以归类到和声、复调、曲式、配器等具体的音乐形态类型中去。特别是一些新的音乐作品分析，一些新的音乐体系或技术现象，如序列音乐、音极集合理论等，难以从中划分出从属于传统音乐技术形态的哪一类型，而表现出一种特殊及综合音乐形态。对近15年来国内作曲技术理论研究方法做一通览和归纳，可使我们明晰地了解现代音乐研究和分析的思维方式，对进一步深化音乐形态研究、丰富研究手段无疑是有益的。同时，也会对创作实践产生影响。下面将这一时期的主要研究方法归纳如下：

一、实证、思辨及逻辑体系化的研究方法

实证、思辨及逻辑体系化的研究方法是在作曲技术形态研究中运用较多的方法，是一种传统而有效的研究方法。中国的专业作曲技术在相当的程度上是吸收西方音乐体系而逐步建立的，而西方和声、复调、曲式、配器等技术都有相对的逻辑体系和规范性、严谨性，这些规范还在不断发展和变化中，受其影响，我们不少的研究是遵循着传统逻辑体系的思维轨迹对音乐作品或具体音乐技术形态进行研究，有相当数量的研究成果是运用这种研究方法来进行逻辑推理及思维辨析的。不过我们也可以看到，所研究的对象从时间跨度上，从古代到当代、从中国到外国有着很大的范围，研究的深度也是在传统逻辑体系化、规范化的立足点上向现代和当代放射出去的。这一时期大量的各类作曲技术理论教材、不同时期的音乐作品分析、音乐风格分析、音乐风格发展史分析、音乐形态研究，特别涉及与传统逻辑体系化相关的研究等，都运用或深化运用了实证、思辨及传统逻辑体系化的研究方法。

二、数理逻辑研究方法

数理逻辑充分利用数学运算、坐标图表、各种数学公式等，来完成音乐结构的设计或分析，往往成为控制一首音乐作品的纵、横、局部、整体结构力等方面的构成依靠。序列音乐及其后发展出的音级集合理论都充分运用了数理逻辑，而数理逻辑的发展不仅限于此，在更宽的领域中有了广泛的发展。数理逻辑的研究方法无论是在音乐创作方面还是音乐分析方面，强调和重视的是创作过程或分析过程。这种方法带有很强的超理性的特点，尽管运用数理逻辑创作的作品，音响结果往往带有不可预料性，但其严谨的过程、缜密的构思、精心的设计，往往在创作和分析过程中有了可依循的法则。这些法则往往是音乐家在超越传统规范化音乐体系后而苦苦探寻的目标。运用数理逻辑进行音乐形态的研究在80年代就已经有了相当的基础，其中比较突出的是表现在和声及音高体系研究方面。1986年在武汉音乐学院召开的“高等院校‘和声学’学术报告会”上，高为杰的《和声力学研究》、童忠良的《和弦的数列与相位》、《和弦的定量与定值》，杨衡展的《福特‘非调性结构论’》，郑英烈的《基本集合对十二音的控制》，罗忠镕的《集合原型简便计算法》等论文，都是在国内较早运用数理原理进行音乐形态研究的。90年代以后运用数理概念进行音乐形态研究的领域更加宽泛，不仅仅是在和声领域、序列音乐领域和音级集合领域，也延伸到了其他领域。数理逻辑分析的研究往往可以触及音乐形态的深层内部，其研究对象往往是综合形态，即包含音高理论、结构理论、音乐织体理论、组织概念等等。我们可喜地看到，运用音极集合理论进行中国音乐创作的实践或对中国音乐作品、中国传统音乐形态研究方面，近十几年来有了较深入的发展。以下是这一时期以数理逻辑方法或坐标图表进行音乐形态研究的部分论文：

彭志敏《论音乐进程中‘第一完全数’现象—兼谈现代音乐的一种结构力实践》(1990)试图运用数学中数论的原理，来进行现代音乐中某种结构力的实践。

华萃康在《论和弦之间的色彩对比》(《艺苑》1993)一文中详细计算了和弦之间的“色彩度”、“色差”，并改进其计算方法，认为色彩性技法是传统和声的正常延伸。

资民筠、董艳芬的《中国歌曲中的1/f谱现象及其物理意义》(《中国音乐学》1993)是一篇力图探求音乐的物理特性和音乐感知的心理过程之间联系的论文。文中所运用的1/f概念是一个物理学中的功率谱现象，在声音示波器中表现为频谱。作者认为，使人感到愉悦的音乐具有1/f现象，并通过频谱分析了若干首中外乐曲。这分析结论尽管还需进一步证实，但分析方法是很具有启发性的。

杨晓忠的《非线性回归作曲的可行性探讨》(《音乐探索》1996)运用了大量的数学公式及运算，提出一种很有想象的作曲方法：“把音高和节奏作为相对应的统一体来考虑。当确定作曲主要节奏时，可将该节奏作为参数而产生相应的音高；当确定作曲风格的主要音调时，可将该音调作为参数而产生相应的节奏”。这种方法是有可操作性的，但必须大量运用数学运算。

高永谋《现代音乐作品中数学等理性思维观念的介入》(《音乐探索》1998)对巴托克《弦乐、打击乐与钢片琴的音乐》中的黄金分割比例和菲博纳奇数列现象、约翰·凯奇的打击乐曲《基本结构》、罗忠镕的钢琴曲三首中之《托卡塔》、高永谋的钢琴曲《九宫》等作曲家的作品中的数列现象作了介绍。并评析了现代音乐作品中数学等理性思维观念的运用。

李虻《音乐宏观结构的立体化分析》(《乐府新声》2001)一文针对音乐作品的结构分析，提出了一种新的立体化分析方法：各种音乐成分的量化方法、直观显示各种音乐成分结构功能的直角坐标系等。作

者希望通过这种立体构架式的数理分析，能具有分析对象的广泛适应性和与传统曲式分析的可比性。试图在不同的音乐作品结构中寻找出规律性的分析模式，这种从综合观来进行音乐形态分析的方法体现了当今音乐分析的一种倾向，是一篇具有参考价值的论文。

王瑞《〈第二弦乐四重奏〉的时控逻辑》(《音乐研究》2003)一文，对罗忠镕先生的这部作品将中国民间打击乐"十番锣鼓"中的等差数列的节奏思维和西方关于节奏紧张度的控制理论，作为作品在宏观板块和微观组织的基本时控逻辑，对其进行了细致的分析，是一篇数控节奏组织结构研究较深入的文章。

同时，甘璧华、王自东、陈其翔、陆志华、李虻、房晓敏、贾达群、刘健、刘瑾、陈天国等也有相关的研究成果。另外，大量的序列音乐和音级集和理论的研究都运用了数理逻辑方法，因为二者具有相对严谨的逻辑体系，将在后文独立综述。

三、西方现代音乐体系研究方法

20世纪西方先后出现了若干种不同于传统的作曲技法理论体系和音乐分析理论体系，这些技术理论都形成了自己的系统性，成为20世纪音乐创作和音乐分析的新的手段。根据这些理论创作的音乐，表现出了不同于传统的音乐形态，成为许多专业音乐创作者在不断探索的重要领地。这些新的分析理论拓展了音乐研究的手段，也涌现了一大批研究成果。这些技法理论主要有以下几种：

1. 音乐结构张力理论

以兴德米特的名著《作曲技法》中的和声力与旋律力为基础的音乐结构张力理论，对20世纪的音乐创作和音乐研究产生了十分广泛的影响。兴德米特的和声理论不仅适用于传统和声现象，也适合非传统和声现象。他把和声运动的某些特征转化为有严格量化标准的定量值，使非传统化的音乐创作和分析有了可循之路。20世纪80年代罗忠镕先生曾经在全国作了多次关于兴德米特音乐理论的专题讲座，通过他的讲座，国人充分认识了兴德米特音乐体系，也极大地带动了运用这一原理进行的音乐创作和音乐分析。近十几年来相关的主要论文有：

陈铭志《罗忠镕的管乐五重奏》(《中国音乐学》1991)通过对整体结构及和声的分析，指出作品是作曲家"大胆借鉴兴德米特作曲法原理，又创造性地为我所用"的范例。

秦西炫《兴德米特和声理论的实际运用》(《音乐艺术》1996)一文，概括地介绍了兴德米特和声理论，并通过谭小麟先生的作品《小路》和作者本人的作品《爱之酒》，分析了兴德米特和声体系在创作中运用的经验。秦西炫另外一文《兴德米特旋律理论的实际运用》(《音乐艺术》1999)，则着重阐述了兴德米特《作曲技法》中与和声相关连的"旋律音级进行"以及与旋律进行中的二度有密切联系的"旋律级进进行"的理论与实际运用。并分别以谭小麟《别离》、秦大平的小提琴独奏《囊玛》、巴赫《小提琴独奏奏鸣曲》、贝多芬《第五交响乐》为实例进行了分析，为兴氏理论提供了很好的中外作品实例分析参照。

李虻《试论和声紧张度的黄金分割》(《音乐探索》1997)一文即试图通过兴德米特的和弦价值理论，对巴赫、肖邦、德彪西、斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫和肖斯塔科维奇6位作曲家的音乐作品中的和声紧张度进行了分析，并着重讨论和声运动发展过程中紧张度的黄金分割。

姚恒璐《兴德米特的<调性游戏>及其理论基础》(《星海音乐学院学报》1998)分析了《调性游戏》中调性的关系：转调的意义、总体设计、赋格、前奏曲及后奏曲的调性设计；以及各首赋格与间奏曲之间的

结构联系:对称的美——赋格结构的选择性分析、非对称的美——间奏曲结构的选择性分析等内容,是一篇有研究深度的论文。

2. 序列音乐理论

序列音乐的鼻祖是勋伯格,其后这种高度理性设计技术又被后来的许多作曲家作了全方位的发展,成为20世纪引领一时的系统化作曲技术。序列音乐技术早在20世纪80年代初就被中国作曲家所研究和用于音乐实践,此后对序列音乐的研究似乎一直没有停止过。在近些年的研究中出现了许多用序列方法与中国音乐相结合的音乐实践及研究。在探索运用严谨技术的同时,新音乐作品赋予了我们所需要的音乐文化内涵。相关的主要论文有:

周雨《五声性序列初探》(《黄钟》1992)对阿伦·福特有关集合的理论与中国音乐的五声结构序列与调式特色相结合进行了研究。

陆金庸《五声性与序列的异化——现代作曲技法探讨》(《交响》1996,1997)以中国作品为对象,从多方面研讨了五声性序列的构成:局部与整体、对称与非对称、隐性与显性分组,最终以"有限——可变五声性序列"命名。指出"有限——可变五声性序列"是可以体现民族风格的现代序列作曲技法。总结出构成五声性序列"五声性双六音模式"的基本原理和方法。

宁尔《"有限——可变五声性序列"的构成原理及其类别》(《乐府新声》1998)一文是由前述陆金庸的论文所引发的,着重论述了陆金庸对当代中国作曲家在序列音乐写作成果研究的基础上总结并推导出的"有限——可变五声性序列"这一现代序列作曲技法的基本原理及其类别。

钦丽丽《严谨中的灵活　深邃中的神韵——朱践耳几部相近作品序列结构和衍展方式的比较》(《黄钟》1997),对朱践耳运用十二音技法创作的几部交响乐作品的序列结构进行分析,总结出三种序列形态形式:派生性十二音序列、数比性十二音序列和互补性十二音序列。

程道法《湖北民间器乐曲中的序列结构》(《黄钟》1997)一文,通过分析湖北民间吹打乐《十样锦》及打击乐《花灯锣鼓》,发现其中存在着有规律的序列结构的曲式,"即有旋律的序列结构、无旋律的序列结构及无旋律的任意序列结构。这种曲式结构的乐曲展开具有按数序排列、由原型向正向进行、反向进行、正反向进行或斜向进行的特征"。

扈滨《<裂谷风>中的民族序列主义——对杨新民的交响音画<裂谷风>的分析》(《音乐探索》2004)一文,分析了杨新民的交响音画《裂谷风》这部取材于攀西地区的地貌与人文特征的作品,运用带有民族特征的三个四音音组构成的十二音序列写成,结构上采用混合曲式原则,运用数控的节奏思维以及在配器上的非融合性原理使作品在内容和形式上高度统一。

陈小兵、赵曦、范哲明、姚恒璐、高佳佳、孙丝丝等也有相关的论文。

3. 音极集合理论

音极集合理论是20世纪后半叶在全世界范围内广泛流行的一种建立在数理基础上的技术理论。1973年,美国当代著名音乐理论家阿伦·福特在《非调性音乐的结构》一书中,对音级集合理论进行了全面而系统的论述,其基本原理与具体方法,受到音乐理论界的公认,其理论对于非调性音乐的创作与分析已产生深刻影响。用其方法探研的音乐结构形态以及认识音乐结构形态的途径,与传统有相当大的不同,同时也对音乐创作思维观念的变更产生了巨大的影响。这一时期相关的研究成果很多,主要有:

罗忠镕《音高组织的逻辑:试析丁善德(小序曲与赋格四首)之三"序曲:雀跃"》(《音乐艺术》1991)

以阿伦·福特的音级集合论方法，对丁善德这部作品的音高组织结构进行了深入而细致的定量分析。

童忠良的《论传统和弦与现代和音的中介——兼论全音程四音集合与变五音和弦的中介特征》(《音乐研究》1992)，通过对相对较少调性特征的双重变五音和弦，与非调性系统中仍有调性特征的4-Z15、4-Z29两个全音程集合的分析比较，指出它们是传统和声与现代和音、调性音乐与非调性音乐之间的中介，可以融合传统与现代的矛盾。

赵晓生《音集运动——聚合与离散》(《音乐艺术》1996)从"音集的聚合与离散"、"构"、"音集元素周期表"、"态"、"核"、"相"、"易"几个方面论述了音集运动，并列出一张通过精心计算和设计的64个变易方式及周期表，论证了"在音高组织、运动的各参数中，同则为聚合，异则为离散。聚合与离散的变量、综合构成音乐运动大千世界的基础"。

钱仁平发表了一篇有关《肖斯塔科维奇后期创作中核心集合对整体结构的辐射控制及调性陈述方式》(《艺苑》1996)的文章，论述了肖氏在后期创作中，运用核心集合对音乐作品的整体结构进行辐射控制，以及基于核心集合辐射控制音高结构的调性陈述方式。

姚恒璐《非调性的十二音序列分析与音级集合分析(上)——对两种非调性音乐分析途径的思考》(《乐府新声》1998)一文，认为"对于种种非调性音乐音高组织须以不同的分析手段力加以认识"。文章中选用了三个以不同的十二音作曲技法写作的典型谱例，论述了十二音序列分析和十二音音级集合分析这两种非调性音乐的分析方法。

姚恒璐的另外一文《三音组集合的配套性作曲原则》(《交响》1998)，对美国作曲家巴比特为钢琴而作的《半简化变奏曲》进行了分析，论述了根源于集合和派生音列所组合而成的三音配套性音高组织逻辑，是巴比特严格序列作曲的原则之一。意在对于作曲家所采用的简洁的音乐材料及其复杂化的序列配套变奏方式，得到一种直观的认识。

童昕《<老六板>旋律在三首现代音乐作品中的音高集合》(《黄钟》1998)以郭文景的《巴》、周龙的《空谷流水》以及陈怡的《烁》为研究对象。这三首作品以三种不同的思维方式对民间乐曲《老六板》旋律原形进行加工处理，并运用音高集合进行旋律分析，以此管窥当代中国作曲家对中国传统音乐在感性和理念两方面的理解。

郑中、童忠良《论梅西安色彩和弦的音级集合特征——兼论音级集合中的孪生结构》(《音乐研究》2003)一文，从其色彩和弦的角度出发，发现在和弦构成上存在的倒影对称形式的孪生结构关系，"这种关系不仅是和弦本身的构成手法，同时也是和弦相互之间所具有的一种重要关联。通过选取梅西安《我的音乐语言技巧》一书中提及的各类和弦，从和弦结构入手进行细致的分析，进而在孪生结构方面找到了各类和弦的共性所在"，这是一篇很有见地的论文。

陈士森《音级集合理论现实意义与展望》(《中央音乐学院学报》2003)强调了音级集合理论是现代音乐创作实践与理论研究中的一个重要的理论体系。文章指出，应在标记的规范性、准确性和用于创作与教学方面应加以更多的重视和探讨交流。

陈士森的另外一文《作曲技术理论课程改革的探索——将音级集合理论引入作曲技术理论课程10年的回顾与思考》(《音乐探索》2004)提出，随着历史的发展开设新的作曲技术理论课已成为必然，并将作者承担以音级集合理论为基础的《现代音高结构基础理论与运用》课程的教学过程做了总结，对该课程的教学观念、内容、目的、教学形式、进度、练习等，都做了翔实论述。对于将音级集合理论引入作曲技

术理论课无疑是一篇很好的学科建设性论文。

刘永平、杨柳良、衡展、娄文利、许志斌、陈士森等亦有相关文章问世。

4. 申克深层结构分析理论

H.申克(Heinrich Schenker,1868—1935)理论原则及其分析方法是20世纪产生的一种音乐分析体系。申克撰写的专著《自由作曲》,系统地建立了其分析理论的构架,主要用于调性音乐分析,其后便在西方广为应用。后来一些近现代的音乐理论家,如W.J.米切尔(William J.Mitchell)、F.萨尔则(Felix Salzer)、阿伦·福特(Alien Forte)等人,在其基础上进行了修订与发展,使这一理论体系除调性音乐外也可更好地对非调性音乐作品进行观察和解释,从而将申克理论发展成为不受时代与风格所局限,综合了申克和继承者的各种理论思想、理论原则和理论方法的一种带有普遍意义的理论体系。申克的理论体系虽然在国外早已成气候,但我国对"申克深层结构分析理论"的介绍和运用在20世纪80年代才开始,而在90年代以后渐渐涌现了更多的研究成果。主要的研究成果有:

于苏贤编著的《申克音乐分析理论概要》(人民音乐出版社,1993),是国内第一本全面、系统介绍申克理论的书籍,对于国人了解和运用申克理论起了很好的作用。

胡晓《申克和声分析体系概述》(《音乐探索》1996)用精炼的方式,对申克理论的一些基本原则如"和弦语法与和弦含义"、"结构与延长"、"和声与对位"进行了分析与介绍。

宁尔《申克和声分析法与传统和声理论》(《交响》1997)对申克和声分析理论进行了扼要介绍和实例分析,并比较申克和声分析法与传统和声分析法之间的鲜明差异:在传统和声观念中把外表同结构和弦一样的经过和弦、邻音和弦和装饰和弦等各种结构和弦的转位和弦都冠以级数,并形成了名目繁多的各类和弦,但却没有说明它们各自在和声运动中的功能作用是什么,而申克分析法中,"它们都属于能够在一个结构和弦的内部和其周围,创造出诸多美妙修饰性效果的延长和弦",以此说明申克理论在和声分析领域中所具有的先进性、科学性和实用性。

倪军《把申克理论引进和声教学的创举——莱斯特<调性和声>评介》(《黄钟》1997)一文,对J.莱斯特(Joel Lester)所著的《调性和声》(*Harmony in Tonal Music*)的章节内容以及在和声教学中的应用作了介绍:该书按照循序渐进的教学方法,比较系统地把申克的分析方法与传统和声教学结合在了一起。此文对现代作曲技术理论的教学内容拓展是有很好启迪作用的。

M.布朗著,倪军编译的《申克和声关系理论中的自然音与半音(下)》(《音乐探索》1997)一文,是关于申克理论中所包含半音化体系的一篇文章。第一部分阐释了申克是如何从主三和弦中衍生出完整的半音体系;第二部分则揭示出,尽管半音体系是基本自然音,但半音三和弦并不是取代或装饰自然音和弦,而是直接产生于主三和弦;第三部分介绍了申克本人是如何在其著作《自由作曲》中运用这些理论的。此文有助于加深对申克原理论中包含着半音体系的了解。

姚恒璐的《萨尔则的后申克式分析》(《黄钟》1997),从申克式图表分析的主要派别及其著作、申克本人分析的意义及其局限性、凯兹对申克式分析的评论要点、萨尔则分析理论的意义和例示四个方面,论述了后人对申克分析理论在20世纪后半叶发展。姚恒璐的《申克式图表与泛调性现象的剖析》(《中央音乐学院学报》1999),是一篇运用申克图表分析与福特式音级集合分析相结合方法分析现代作品的文章。作者认为"在十二音调性的写作中,往往蕴含着半音化的音组织与大量的和声外音的现象,作曲家在内心听觉和个人美学取向的驱动下,对某些和声外音进行有组织的显现,从而勾勒出从属的第二、

第三调性存在的可能性”。该文通过现象具有泛调性特征的实例分析,“使人们认识到利用申克式图表对近现代作品分析的实践意义,特别是认识作品中的调性组织方式和声部写作中的逻辑关系,以便于一目了然地看清某一作品的音高形成关系”。

上述的几种新音乐体系在姚恒璐的《二十世纪作曲技法分析》(人民音乐出版社,2001)一书中有较详尽的介绍。这本书“通过分析一些具有代表性作曲家的典型作品,学习研究当前世界上已经规范化了的分析方法学;通过展示原作的曲谱及分析图表,认识不同技法、风格的音乐作品的组织结构”,能使国人较全面、较深入地了解和掌握当代世界上主要的音乐分析技术,对于音乐分析理论研究和实践,无疑起到了推动作用。

四、比较研究方法

近几年,在作曲技术理论领域不断出现比较研究方法的研究课题。研究的对象较多的是中国与西方音乐观念与技术形态的比较。由于传统专业作曲技术主要学习国外,而中国传统音乐构成完全不同于西方的立体构架和逻辑体系构架,寻找二者之间的异同关系就显得很有意义。

赵金虎在《多部曲式分类及国内外音乐理论家的相关论述》(《中国音乐学》1992)中论及“多部曲式”的界定问题,并与国内外音乐理论家该相关问题进行了比较,全面阐明自己的观点及看法。因目前各类曲式学教材中少有论及此问题的专门章节,此文可作为参考材料之一。

钱兆熹在《论中国民间锣鼓与十二音体系的同构现象》(《音乐学习与研究》1992)中以相互比较的方法,发现了中国民间锣鼓的节奏及音响特点与西方十二音作曲法体系之间的类同关系。无论对激发创作和理论研究都很具参考价值。

阮弘《异曲同工　不谋而合——我国民间音乐多声部手法与西方近现代和声技法之比较》(《上海师范大学学报》1998)一文,从调式调性的复合、非三度结构的和声结合、多声结构形态三个方面,通过中、西比较,论述了相互间的相近之处。作者认为,在我国浩瀚的民族民间音乐中,多声音乐的材料和写法是颇为丰富和独特的,且与国外近现代和声技法息息相通,值得我们关注。

赵娴《从中西音乐的比较看西方音乐的生成》(《黄钟》2002)一文,比较了中西古今不同时期意识形态、思想观念,论述了由此导致的二者不同的音乐形态的差异。

张志海《通过对几部和声论著的比较分析看我国五声性调式和声理论的发展》(《黄钟》2002),通过对黎英海《汉族调式及其和声》、张肖虎《五声性调式及其和声》、刘学严《中国五声性调式和声及其风格手法》、黄虎威《和声写作基本知识》、桑桐《和声的理论与应用》、吴式楷《和声学教程》、刘烈武的《基础和声学》、谢功成等《和声学基础教程》等论著进行五声性调式的和弦结构、偏音的处理方法、调式功能关系、近现代和声手法的运用等几个问题分析和比较,对20世纪我国五声性调式和声的各种观点作了简明的归纳整理。

凌瑞兰《西方音乐与20世纪中国音乐创作——兼论中西音乐融合的理论和实践》(《天津音乐学院学报》2002)一文,论述了新中国音乐创作大致可分为两种模式:一种是在西方音乐肌体基因排列中植入中国音调的基因;另一种是中国音乐肌体与西方音乐骨架相结合。二者并没有实现中国音乐立于世界音乐之林的理想。作者建设性的提出了三点思考:①中西音乐不是对立的,“以西补中”的观点还是可

取的。②要珍视和大力发掘传统音乐的个性和精神，促进世界音乐多元化发展。③调整音乐发展战略，加强宣传民族音乐的力度，大力培育民族乐器学习市场，高等艺术院校应在学科和教材上加大民族音乐的分量，以使中国音乐走出一条具有中国特色的发展之路。

蒲亨建《原理与应用——中西方音乐形态学比较研究之一》(《华南师范大学学报》)2002一文，从形态学的角度，①通过五度链结构的不同层次内涵—中西音体系构成的原理机制；②五度链背景中心控制功能的强化—中国音体系特征阐释；③调式前景中心控制功能的强化—大小调音体系特征阐释，三个方面考察了中西音乐体系的内在构成原理。

童忠良《中西乐学的对称结构——音乐形态研究方法的若干体会》(《黄钟》2004)一文，运用比较的方法，论述了"大小调体系的同中音调，及以探索曾侯乙编钟的三度音系为切入点，列举了若干中西音乐结构中令人拍案叫绝的对称现象，从中引申出一些独创性的音乐形态研究方法，提出了诸如双向思维模式、网络思维模式、跨时空对称模式、两点定量分析法、两极方位图示、对称中轴核、三种对称类型等一系列新概念"。

此外，孟酋、钱仁平、盛中亮、周旭光、邱环东、甘璧华、刘永福、黄枕宇、张蓓荔、李复斌、赵维平、蒲亨强等文章是在同领域内不同研究成果的比较研究或不同作曲家艺术风格、技术特征的比较研究。

五、其他学科理论的交叉研究方法

在20世纪90年代以前运用其他学科的理论与研究方法进行音乐形态学的研究形成学科交叉性，通过新的视角、新的层次研究和认知音乐形态方面相关的论文还不太多。在90年代以后音乐形态学的研究中，我们可喜地看到了一些运用系统论、耗散理论、结构主义、易经理论、美学、心理学等交叉学科进行音乐形态学研究的成果。运用这些理论方法使我们对音乐形态构成的研究有了更为宽泛的新视角和新观念。

汤亚汀《音乐分析：语言学模式的兴衰》(《中国音乐学》1992)一文，详细而有重点地评述了20世纪、特别是下半叶以来所盛行的关于音乐的语言学分析模式，重点介绍了"分布主义"、"转换成法"、"符号学"的基本理论及其不同的发展阶段。虽然各种不同的分析方法较多地运用在音乐学领域，但对于借鉴交叉学科理论的分析方法进行作曲技术领域的音乐形态研究是很有意义的。

陈大明《关于音高耗散结构的理论构想——论和声游移观念及技法的形成与延伸》(《黄钟》1993)运用比利时著名科学家普利高津的耗散结构理论，对传统和声的游移进行分析，分别从不同的层次对调性逻辑系的游移态加以论述。陈大明另一文《论调性逻辑系中的和声游移态》(《音乐艺术》1994)，也是运用耗散结构理论进行音乐研究的论文。该文的研究对象是"调性逻辑系统"，将调性逻辑系中的不同游移态概括为调性的模糊、调性的游移、主调的游移等三个方面，而这三类游移态又可单一或混合交替式地散现在七种具体的和声游移技法中。对于音乐中普遍存在的游移现象，作者认为体现了现代西方所开拓的模糊哲学、模糊数学、模糊逻辑，也体现了我国古代的美学观中从无形到有形、从无序到有序、"散点透视"、"笔少意多"、"妙在似与不似之间"、"大音希声"等中国传统哲学模糊游移意念。

另一篇运用耗散理论的文章是姜万通的《耗散系统与音乐作品中的自组织现象》(《黄钟》2004)，该文运用耗散结构理论来论述一个独立系统的完整音乐作品由整体基础层及若干不同等级的次级层组

成,没有规律的层次受到有规律的层次的控制,并形成某种“高度有序性”——混沌序。文章运用耗散系统理论对与音乐作品中的自组织现象的分析论证,可以从新的角度引起我们对音乐中有序性和无序性现象及相互关系的思考。

房晓敏《四象和声语言(上、下)》(《乐府新声》2000)一文运用中国传统的易经理论,从纵向的天地和音结构、横向的阴阳和弦关系、纵横相交的四象和声逻辑等三个层面去揭示和声的结构规律。并通过对20世纪西方作曲家的作品分析,探讨“实际应用价值”来破译和声的奥秘。是一篇充分利用中国传统文化内涵、构思缜密、严谨、富有启发性的文章。

范晓峰、马卫星《对音乐音响结构的美学分析与研究》(《音乐学刊》1999)一文,从美学分析的角度,运用作曲技术,对音乐音响结构进行了“作为作曲家主体<内心>的音响结构”、“作为技术手段的音响结构”、“音乐表演的音响结构”和“欣赏感知的音响结构”的音乐形态方面的总结和归纳,对作曲家的音乐创作和研究提供了一些有益的参考分析。

孙维权《<和声风格分析>导论——和声分析如何引入现代科学观念和方法》(《音乐艺术》2001)运用系统论的方法,将和声看作为开放系统,进行整体化的分析,从系统的内部与外部联系来观察、分析和声风格的成因。文章论述了和声风格的内部与外部的联系。和声风格内部联系具体表现为调性、调式、色彩、线条、数理逻辑等五个方面。和声风格内部外部联系具体表现在作品的和声语言与作曲家个人的世界观、艺术观,与作品产生的社会生活背景,与当时的和声技术及和声理论的发展水平的联系。和声领域的内部联系及外都联系构成了和声风格的形成。

杨沐《回顾结构主义》(《中央音乐学院学报》2002)一文对西方结构主义作了回顾性的简略介绍,并结合它对国内音乐形态学进行了研究。

板俊荣《浅议格式塔及其四个原则对调式和声学习的启发》(《天津音乐学院学报》2002)一文,在调式和声学习实践中,运用格式塔完形心理学相邻性原则、类似性原则、闭合性原则以及简约性原则等四个原则启发调式和声学习,旨在提高学习效率,优化学习效果。

结语

作曲技术理论的形态研究无论用什么方法,其目的都是为了发现和探研音乐本体现象中的构成规律和社会现象中音乐与其他领域的相互关系。研究方法是手段而不是目的,它服务于对音乐现象的认识和音乐创作的再实践。近十几年的研究无疑在这些方面很大地促进了国内音乐的发展。但同时我们也应该注意到有一些研究虽然很深入,但与现实中音乐所应承载的文化内涵有某种程度上的脱节,有些研究在其合理性和应用指导方面有待实践的检验。杨燕迪的长篇论文《二十世纪西方音乐分析理论述评(一、二、三、四、五、六)》(《音乐艺术》1995,1996)可引起我们的思考。文章从音乐分析的对象和音乐分析的任务两方面,讨论了音乐分析的本质界定及历史回顾。全文集中考察了申克尔分析体系、勋柏格的“基本型”理论、雷蒂的主题发展学说、凯勒的“功能分析”、迈尔心理学等20世纪影响较大的几种分析理论及方法,并对这些理论作了综合评述。文章最后在“对音乐分析的批判与展望”中,对当代音乐分析的理论提出了五点尖锐的批判:第一,“几乎所有的音乐分析方法其视角均是单元的、唯一的”。第二,“分析的着力点都集中于音高结构”。第三,“现有的音乐分析方法在对待具体作品时均持脱离历史

上下文的孤立主义态度”。第四,“音乐分析视‘结构’为音乐的唯一可靠的基础,绝口不提音乐的性格倾向、心理刻画、感情维度或表现内客”。第五,“音乐分析貌似‘客观’的中立态度使之倾向于追求永恒不变真理的科学精神,从而使主观偏好、个人兴味等富于生机的因素难于渗入其中”。“音乐分析自形成至今一直染有某些难以根除的褊狭与短视。”为了使音乐分析向更健康、更有生机的方向发展,作者提出三条道路:首先要打破“音乐分析各家学说与方法各自阵容鲜明、相互孤立的局面”,同时“倡导音乐批评”,再就是“向姊妹人文—艺术学科寻找支持”。杨燕迪的这篇论文分析深刻、尖锐,虽然讨论的是音乐分析,但对作曲技术理论全方位的研究都有很强的启发性。显然,我们注意到,不但要在技术领域进行作曲技术理论的研究,还应从社会的人文环境中带进我们的思考。

参考文献

[1]《中央音乐学院学报》,1990年以来的各期
[2]《音乐艺术》,1990年以来的各期
[3]《黄钟》,1990年以来的各期
[4]《音乐研究》,1990年以来的各期
[5]《中国音乐学》,1990年以来的各期
[6]《中国音乐》,1990年以来的各期
[7]《星海音乐学院学报》,1990年以来的各期
[8]《天津音乐学院学报》,1990年以来的各期
[9]《交响》,1990年以来的各期
[10]《音乐探索》,1990年以来的各期
[11]《音乐学习与研究》,1990年以来的各期
[12]《乐府新声》,1990年以来的各期
[13]《艺宛》、《音乐与表演》,1990年以来的各期

原刊《天津音乐学院学报》2005年第3期

源于民间　根系传统

——《第二二胡狂想曲》创作札记

王建民

《第二二胡狂想曲》(以下简称《二狂》)构思于1998年,于次年5月完成了初稿。后来又陆续加工、修改了几次,于2001年8月正式完稿,2002年6月,在台湾省举办的"2002年民族音乐创作奖"中,《二狂》获得了室内乐组铜奖。至此,与《第一二胡狂想曲》(以下简称《一狂》)的首演时间相距了整整13年。《二狂》可说是《一狂》的姐妹篇。当初构思《一狂》时,我就想写一组具有中国气派和浓郁民族风格的狂想曲,出发点有以下几点:一是应当时在校的邓建栋之约,为他的毕业音乐会写一首有分量、有难度的二胡新作品。我认为他那时已经具备了一流演奏家的潜质,完全能表达我之所想,二是我认为二胡是民族乐器中具有代表性的弓弦乐器,有着独特的音色魅力和广泛的听众群。二胡的技法经过半个多世纪的发展已经极大地提高,并且具有一批高水准的演奏家,尤其是青年演奏家。三是我们的民族器乐创作作品的曲目与西洋乐器的作品文献相比,无论在数量、体裁与题材、技法的运用以及各门学科的系统性、科学性及完善性等方面,仍有许多不足之处,因此,我觉得作为一个当代的中国作曲家,应该在本民族的器乐作品领域中有所发挥、有所贡献。

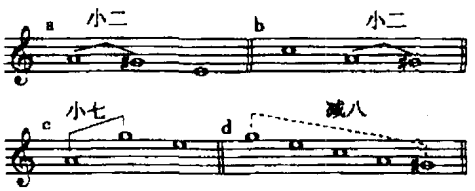
现在凡事都要谈理念。我的创作理念很简单,即雅俗共赏、中西并存。雅——作品的结构、形式、语言等综合方面具有较强的艺术性;俗——作品的"可听性"和可接受面。中西并存是指用我国的优秀民间音乐素材结合一切可用的传统及近现代作曲技法来融合、创作。不可否认,在当今的民族器乐创作领域中,要想使作品获得成功和广泛的认可,必须要有创新意识和手法。手法当然是越多越好,关键看怎样取舍。而创新并非是越"新"越好。这里面有一个"创新度"的问题,包含了公众的衡量标准。我认为,创新应在传统的基础上创新,我所把握的"创新度"是"新而不怪"。也就是说在作品中应有一定的新信息量,但不能太多、太杂,否则超出了大多数人能接受的范围而导致他们无所适从。这是我给自己定的标尺。

在作曲技法的运用上,我认为可以分以下几个层次:一是技法简单且效果不良,为最次;二是技法虽"复杂"但效果也不良,为其次;三是用复杂的技法达到较好的效果,是为佳;四是用"简单"的技法达

到最好的效果，为最佳。这里所指的简单与复杂，并非是指一般意义上的，也非指技法本身有好坏之分，而是在于运用过程的得当与否以及娴熟程度。总之，尤其在民族器乐创作中，我认为应该避免为技法而技法的倾向，还是应从表现力本身出发，如同我们传统的国画与水墨画一样，应该有“留白”之处，给人以听觉和想象的空间，切勿“技巧堆砌”。同样，也应十分注重演奏家们的审美意向。我们提供给他们的作品应有新意，但不晦涩。如同一颗青橄榄，开始吃可能有些不习惯，但越嚼越甜。当然，创作是因人而异，因曲而异的，作曲家各有各的风格，各有各的高招。创作需要多方位、多层次、多品种的繁荣。个人的能力往往有限，但只要坚持一个方向，锲而不舍，努力去做，将必有收获。下面就《二狂》的创作手法与体会做一大致介绍。

一、旋律素材

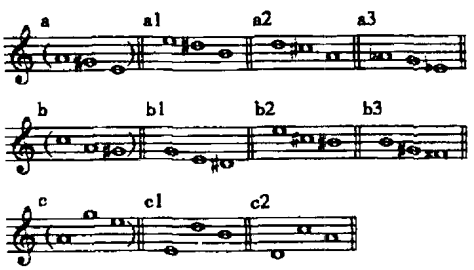
二胡是旋律表现力最强的乐器之一，为二胡写作，毫无疑问旋律是占首要地位的。要有新鲜感，动听且不落俗套，需要下工夫去细细“打磨”。尤其是在《一狂》之后，再写如何不重复前者，并凸现出各自的特点，确实煞费苦心。这首先需要从原材料上解决。《二狂》的原始素材取之于湖南民歌及花鼓戏音调，从中我认为以下几个音组较有特点：例 1。



例 1

例 2

在传统的五声性为主的民歌中，通常不具备小二度及增、减音程，而此素材中小二度是一个特性音程。另一个大跳音程小七度在原始民歌中也具有特点。再就是一个隐伏的减八度音程，极富色彩。在原民歌中未直接使用。我将此三个音程作为作品中的核心音程，在此基础上，设计了一个扩充的人工音阶：例 2。



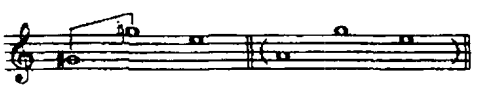
例 3

例 3 是一个人工的九声音阶。其用意将原来素材中的特性音程保留之外，再加以扩展及外延，使得这些具有特点的素材有各种移位的可能。

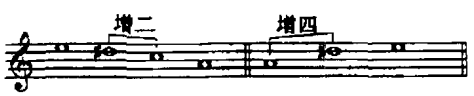
同时，我提取了重要的小二度音程加以衍生，产生如下新的音调：例 4。

例 4

这些音调中包含了两个小二度(增一度)的进行，是原始民歌中所没有的，另外我将原素材中的减八度隐伏音程，提取直接使用：例 5。


例 5

这是在原素材基础上的扩张。这个音调的产生与例 4 中的增一度有着密切的关联(是转位形式)。除此之外，该调式还能产生如下音调：例 6。



例 6

上例中包含了增二、增四度的音程，也是原素材中所

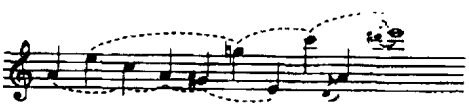
不具备的。

从上述几例中可以看出，此人工音阶的设计对于原始素材中有特点的部分给予了很大的拓展余地，其中包括各种移位和产生新的旋律因素。如果说，在传统民歌中四、五度移位还很常见的话，那么小二度的移位就极为罕见了，如有可能，也只能靠转调模进获得，而此音阶中的小二度移位，应属调内模进，属“自然”现象，与传统中的转调模进在听觉上的感觉与概念非一回事。这种小二度的关系，在作品中起着至关重要的作用，下面还将谈及。

二、旋律写法及主题设计

将旋律中的主要动机和音调大部分“控制”在上述列举的音调中，以免“串味”(实际上光从音阶本身来看，还可以衍生出很多其他的旋律进行模式)。避免连续不断地出现超过三个以上的小二度(增一度)进行，否则会有传统音阶中半音阶的感觉，只有在华彩或走句时，才出现音阶的全貌。在体现小二度这种横向写法的关系中，常常用平行对应的句法来表现，但并非都是严格的移位关系，以免造成过于机械的感觉。

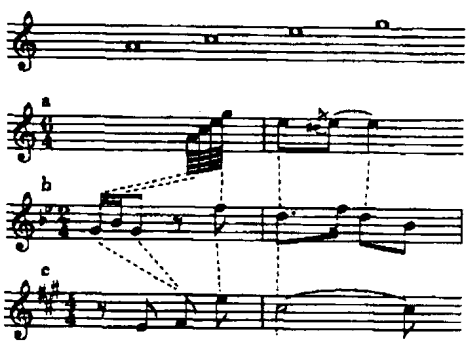
主题设计是重要的一环。开始的引子部分，包含了两个主要的核心音程(小二度、减八度)及旋律型(如例 4 所示)，同时，将湖南民歌中常见的同宫宫羽交替的旋律手法，通过隐伏线条表达出来：例 7。



例 7

乐曲中几个主题的设计取之于下面的四音列：例 8。

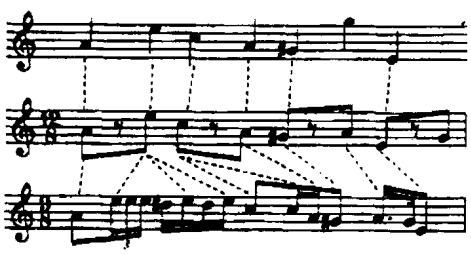
其中另外两个主题取之于乐曲开始的引子；例 9。



例 8

以上几个主题，虽是出自于同一动机或音调，但由于不同的派生性处理，取得了明显的各自独立性格，也是为了一种统一中求变化的展开逻辑。

另外，在旋律的支点音(包括落音、强势音等)中，也特别地注意小二度关系的贯串性运用 (如原谱中慢板主题 3—9 小节、152—153 小节的器乐过门、乐曲尾急板部分 208—223 小节等)。此用法的用意是，试图对原素材中唯一的一个特性小二度音程在旋律的横向思维展开上的一种强调或“强化”处理。



例 9

在调性展开方面，仍以传统的调性展开方法为主，其中也运用了民间音乐中常用的清角为宫、变宫为角的临时调转换方法，以避免较长段落演奏同一词性所带来的单调感。在调性布局时，虽说没有特别的约束，但我仍有所考虑，为了将原素材中小七度的音程(也是核心音程之一)体现在调关系中，我运用了多处大二度关系(在词性关系上大二度等于小七度)的调性布局，如中间快板部分开始是 g 羽(46 小节起)①，再现时则在 a 羽；快板中间部

分的对比主题是一个转调段落，由 c 羽开始，结束在 d 羽田(85—116 小节)。三度关系的调性运用我不是很喜欢，总觉得具有典型的浪漫派特征，同时在音响上也太“俗”了，所以只能偶尔为之。有一点我觉得需要特别强调的是，在运用不同的调性时，一定要考虑到此段落在二胡这件乐器本身最佳发挥的可能性，如果因将词性关系写得很复杂而影响了二胡的表现力，并使原本可能比较容易演奏的部分变得困难或在把位上不顺手，我宁可舍去这种做法。

三、和声语汇及伴奏

《二狂》所提供的人工调式给和声以很大的结构组合空间，除了传统的大小三和弦之外，在此调式基础上，还可产生如下调式和弦：例 10。

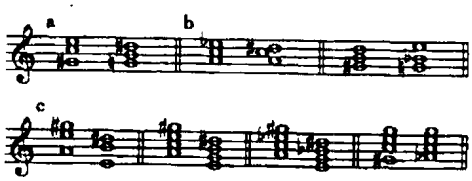
上例中 a 是增三和弦，b 是减三和弦(等音)，各转位未列出。这两种和弦的独立音响是传统的，但在此调式内属于“自然和弦”。由于包含了词式的特性音，运用连接得当，音响仍可不落俗套，如以下组合：例 11。

例 10，c 是一组七和弦，分别为大七(无三音)、小大七、减大七、增大七。音响较尖锐，它们所具有的共同特点，就是外围的大七度(减八度)音程，这也是我所运用的主要材料。

为了突出小二度的特征，我还大量运用了如下具有附加音特征的和弦：例 12。

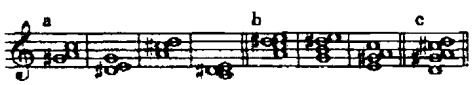
当超过 5 个音以上的双手演奏的和弦时，我采用了不同层次的复合性手法(或高叠)，以取得较为复杂的和声音响：例 13。

上述复合和弦有一基本的共同点，即都包含了一个或数个大七度(减八)或小二度(增八)音程，这也是将核心音程贯穿运用的体现，使这些和弦具有某种内在的联系，具有“同类”特征。目的是不至于因为种类和排列的多样化，而使音响显得杂乱无章。大、小三和弦由于其音响过于“传统”，因而在作品中用得较少，只是在中间慢板部分(A 宫与 D 宫)集中使用了一些，其用意也是为了表现明朗化的一面，与前后部分取得对比。总之，在设计、运用和声语言时，要有“主导”性的语汇结构，并需与调式特征密切相关。宜精不宜粗，可多不可杂。关于伴奏的织体写法，涉及许多方面，简而言之，我认为用钢琴伴奏是比较好的选择，易于发挥，在考虑其写法时，除了兼具钢琴化的特点之外，还同步考虑到乐队协奏的各种可能，以便于今后有机会以各种版本推广和演出。

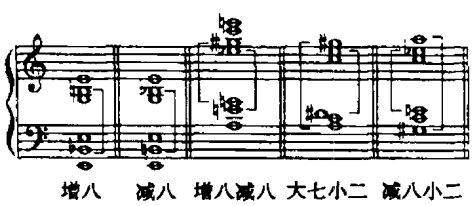


例 10

例 11



例 12



例 13

四、曲式结构布局

与体裁密切相关，无特定的模式。就“狂想曲”这一体

裁本身而言，已具有多段落、多主题及灵活布局的自由空间。选用“狂想曲”这一外来的体裁形式，一方面是借鉴，另一方面正好符合我所要的表现及乐器的潜力发挥。总之，在乐思的横向展开中，不论其结构如何复杂，我认为只要具有合理的展开逻辑，把握其长短、对比、高低起伏及结构篇幅即可。不必受传统曲式的束缚。这是一种结构上的“分寸感”，就像各人吃饭无定量一样，多少只有自己心里有数。但光自己“有数”还不行，你必须把握大多数人的定量，即艺术的普遍分寸感。在板式与速度的布局方面，《二狂》运用了散—慢—中—快—慢—急的展开布局，与我国民间传统器乐的典型布局散—慢—中—快—散非常相似，只是在尾部加了一个急板部分，这也是狂想曲体裁特征本身不可少的一个部分，否则就不成其为狂想曲。

以上粗略地介绍了《二狂》的创作体会与技法特点。技法上主要是从作曲角度来谈的，有关二胡的演奏技法未能多谈及。其实，旋律语言的更新本身就给演奏家提出了新的要求，如传统的把位可能不再合适，技法如何安排，非传统调式音的倾向如何把握等等。若仅从二胡的技法角度来谈，我认为，在写作时应该充分考虑到当今二胡演奏技巧的突飞猛进及高手如林的现状，所写的作品必须具有较高的难度，使这些高手们在演奏时都觉得富于挑战性，这样也许可使乐曲的“生命力”更持久一些(这只是一方面)，因为往往演奏技法的发展，有很大程度上是靠创作来推动的。如《二狂》的尾部急板部分，起码应达致=180 以上的速度，在演奏时必须不断地“倒弓”(三连音特点)，这对于演奏者提出了很高的要求，总之，我认为要写好一首独奏作品，除了必要的手段之外，也应有精彩的炫技部分，以体现演奏家的高超水平。当然，这是我自己的想法，好的乐曲不一定都具有高难度。

民族音乐的传统源远流长，创作的道路永无止境。将点滴感想与体会写成此文，以求教于各位同行及前辈专家。愿我们携手共进，为创造一个民族器乐的繁荣春天而努力奋斗！

设计艺术学

图形设计的张力

谢燕淞

人们处在日益膨胀的信息社会,面对铺天盖地的各种信息几乎无暇顾及,甚至表现出冷漠与麻木。在这种情况下,如何有效地强化信息传递的力度,受到了业内人士越来越多的关注。在快节奏的生活中,图形无疑是一种最为生动直观的可视形式,而现代图形设计的目的正是意在创造出一种能够迅速传递信息的、生动有力的艺术形象,力求以醒目新颖的图形,在瞬间抓住人的视线,并使其感知图形所传递的信息。能否有效地达到这一目的,我认为,在很大程度上往往取决于图形设计的张力。

这里所说的张力主要是指图形呈现出的一种"扩张的力量",这种力量能对接受者产生强烈的视觉震撼、进而引起接受者的关注、兴趣以至情感共鸣。现代图形设计是一种表现力很强的传播形式,图形的张力正是通过作品释放出的表现力度所体现的。这种表现力度既体现在图形的形式之中,又体现在其所蕴含的异乎寻常的、内在的意义之中,是一种由表及里、由此及彼、相互作用、有深度表现力的体现。换言之,图形设计的张力主要是从视觉和心理两方面来凸现其特征的。

图形设计的视觉张力

就图形的视觉张力而言,有的是通过对形态的夸张变形,以奇特的表现形式出现的;有的是对视觉传达设计表现语言加以提炼概括,以简洁单纯的表现形式体现的;还有的是通过加强对形态的运动表现来显现的。相对而言,夸张变形的、奇特的图形比平淡无奇的图形更具有表现力;简洁单纯的图形比繁杂的图形更具有表现力;富有动感的图形比静止的图形更具有表现力。

关于奇特的、夸张变形的图形与视觉张力。优秀的图形往往不是对客观物象的简单模仿和再现,而是一个极富想象力的再创造的过程。奇特的、夸张变形的图形设计就是打破成规,创造某种与自然现实相悖的、使人意想不到的新的形象。如果我们面对的图形与生活中常见的事物是一样的或者是相似的,

可能就不会引起注意和兴趣。但是，当我们面对的图形似乎是自己熟悉的，却又一反常态地被改头换面成奇特形态的时候，注意值和兴趣值就会大大地提高，这正是因为图形有了独特的艺术表现，有了创新，有了个性，并由此强化了视觉张力的表现。

图形设计的视觉样式和艺术设计的本质特征决定了图形来源于生活、又高于生活。图形奇特的变化是设计师在生活素材中获取灵感，寻求此事物和彼事物之间的联系，不断地寻求、不断地发现、不断地超越，不断地突破而获得的。许多表面上看似毫无关系的事物，通过艺术的想象，抓住蕴藏在事物之间潜在的关联性和某一方面的同构性质，将其有机地组合在一起，就可以使不可能的变为可能、使不可见的变为可见、使司空见惯的变得独特别致。通过想象和意念上的转换，创造出新的、具有视觉张力的图形并赋予新的含义。图 1 为《阿尔法·古北克时装公司》的海报设计，将男人照片的局部镶嵌在女人照片的脸部之中，营造了奇特的富有艺术想象力的新的视觉形象，表现出时装公司独到的经营和新颖的设计理念。图 2《Rassismus》的海报设计，将人的头部刻意断裂，并呈现出爆炸碎片状，对常见的视觉形象进行了“打破和颠覆”，使图形设计具有奇特的视觉张力。图 3《生命之树》是一幅宣传环保以及生态平衡方面的图形设计，图形采用夸张变形的手法设计出既似一个人又似一棵树的有趣组合，设计者抓住了人和树木之间生命的关联性，将树干置换成人的脖子，通过人和树木的异质同构，以奇特的但又符合情理的图形设计，表现出人和树木息息相关、爱护树木就是爱护生命的深刻内涵。图 4《手》也是一幅宣传环保与生态平衡的图形设计，整个图形为一只戴着绿色破旧手套的巨大的手，仔细琢磨，戳破了手套的手指竟然派生出七个之多，并全部置换成红色的锯刀。设计者通过奇特的手的形象，揭示了生态环境遭破坏后的畸形发展，鞭挞了对绿色和生命肆意践踏的丑恶现象，以独特的图形设计的张力，呼唤着人们以及社会对绿色和环保的关注。

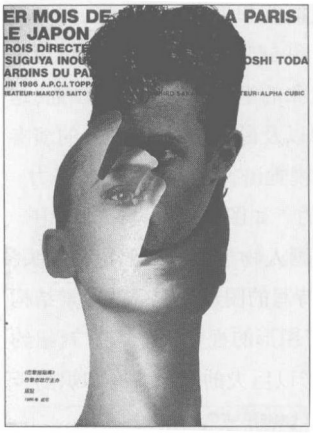


图 1　阿尔法·古北克时装公司（齐藤诚）

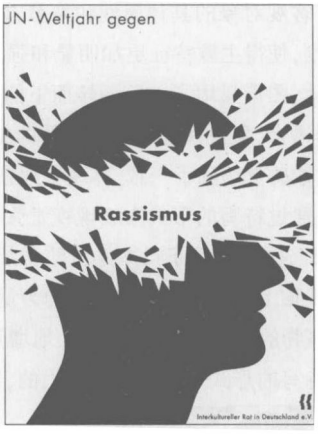


图 2　Rassismus（德国）

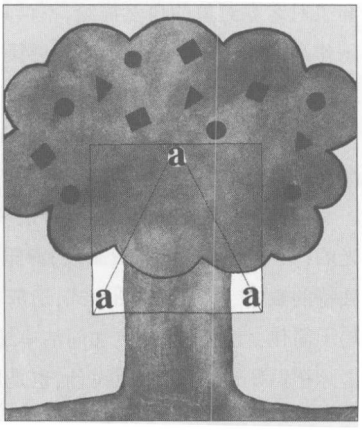


图 3　生命之树

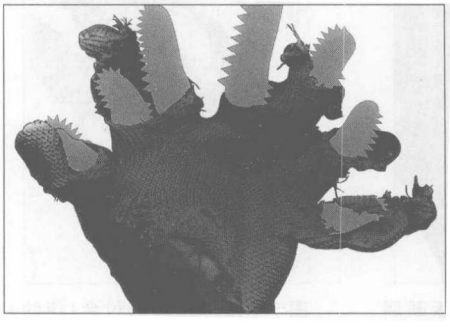


图 4　手

奇特的、夸张变形的图形通过现实与虚幻、客观与主观、再现与夸张等相互结合的手段，使图形设计呈现出更

加强劲的视觉张力，体现了图形设计特有的艺术魅力。

关于简洁单纯的图形与视觉张力。简洁单纯的图形，其视觉元素相对较少，但传递的信息却没有因此而受到减弱，往往显得更集中、更扼要、更明确。简洁单纯的图形将视觉元素高度地提炼概括，把表现的形式简化到不能再简的程度，以最鲜明醒目的形象和迅速扩展的视觉张力去吸引人们，力求在短时间内夺人视觉，传达出明确概括的信息。在日本设计师福田繁雄的一系列海报设计中，我们可以感受到简洁单纯的图形形式所体现的视觉张力。他的图形大都通过极为简洁的手法来象征和表现某种特定的主题，用平涂的、近似符号化的表现形式，将繁多的细节、复杂的画面最大限度地概括、归纳、简化，以尽量规则的、富有秩序感的、高度浓缩的艺术形象去感染人们，其简洁中求变化、变化中求趣味的视觉语言，使简洁单纯的图形具备了丰富的内涵和独特的张力。在《胜利 1945》的海报设计中，画面图形只是极为简单的两个平涂色块：一个粗大的炮筒和一颗炮弹，作者巧妙地将炮弹的发射方向作了反向处理，并将炮筒和炮弹的形态作了较大幅度地夸张，造型粗壮而有力，以简练的视觉语言，使“反对战争，祈祷世界和平”的主题凸现出来，充分挖掘了作品的深度空间，传递出丰富深邃的内涵，体现了图形强劲的表现力度，极具视觉张力。可以说，福田繁雄设计的一系列图形是简洁单纯而颇具张力的典范。

我们从很多抽象的图形中也可以感受到图形呈现出的简洁单纯的视觉张力。这些抽象的图形，摒弃了对客观对象的自然描绘，不再具有客观对象的具体属性和细节，通过凝练和单纯化的表现，强调揭示作品主题精神的表现力度和感染力度，使得主题特征更加明显和强烈。图 5《晴空快车》就是一幅用抽象语言表现的瑞士爵士乐节的海报设计，图形只用了一笔翻转而下的、意象的笔触贯穿于整个画面，这充满着激情和气势的、简洁抽象的图形语言，象征性地表现出主题的旋律以及爵士乐即兴、随意的演奏风格，使表现的形式和人们对主题的认知感觉达到了一致，体现了抽象的视觉语言同样具备视觉张力。

在简洁单纯的图形中，也有很多是通过特写的形式来表现视觉张力的。如图 6 日本设计师田中一光的《第三回东京国际版画展》海报设计，图形选用了日本浮世绘传统版画人物形象的局部特写镜头，独特的表情、满胀的构图形式，造成了视觉上强有力地向外扩张的力量。特写的图形使图形的元素结构趋于简化，使视觉对象更加简洁单纯、事物的特征更加鲜明，有效地增强了图形的视觉张力。图 7《纽约国际招贴研讨会》的海报设计，也是用特写的形式来强化视觉张力的，图形以巨大的耳朵特写和炽热奔

图 5　爵士音乐晴空快车（瑞士）

图 6　第三回东京国际版画展（田中一光）

图 7　国际招贴研讨会（纽约）

放的笔触充溢着整个画面，突出地、形象生动地表现出研讨会的特征；图 8《西班牙海报展》的招贴设计，同样还是用特写的形式来强化简洁单纯的视觉张力的，图形选用了西班牙画家米罗极具视觉冲击力的、夸张变形的作品，粗犷的线面构成、浓艳的色彩布局、饱满的构图形式和富有表情的眼睛特写，均取得了强烈的视觉效果。

简洁单纯的图形语言可以强化作品的特征，使人的视觉能在短时间内受到冲击。然而，简洁单纯的图形并非是可以随意地删减，也不意味着就是简单和空洞，一幅优秀的图形看上去很“简单”，其实却是很“复杂”的，是经过取舍加工和形式上高度地提炼概括，将作品丰富的含义浓缩到“简单”的图形之中的，言简意赅，在简约的形式及浓缩的含义中，图形往往更具表现张力。

关于运动的图形与视觉张力。运动图形是图形设计富有张力的另一种表现形式，运动图形也是最容易引发视觉注意的对象。图 9《和平》是日本设计师永井一正的作品，图形表现了一个四肢舒展的、欢快奔跑中的人物形象，从图形呈现出的动作姿态及其模糊边缘的表现中，我们仿佛感受到了生命的涌动和图形的扩张力量，这种扩张的力量与主题相互呼应，表现了人们对和平的渴望和追求。图 10《爵士音乐》也是一幅富有运动张力的爵士音乐海报，图形用倾斜的动作姿态和随意流动的线条，表现了爵士乐手演奏时的摇摆姿态，给人们造成一种运动的感觉，使图形呈现出很强的运动态势和独特的视觉张力。

图形的运动所形成的视觉张力，不仅表现为图形呈现出的动作姿态和图形模糊的边缘所造成的视觉动感，还体现在位置偏离重心的倾斜之中，这种偏离会在一种正常位置和一种偏离了基本定向的位置之间造成一种张力。图 11《四重奏》音乐海报设计就是一幅以位置偏离重心的图形来体现运动张力的，图形用倾斜活泼的线条，生动地表现了弦乐四重奏的音乐特征，使图形洋溢着弦乐的律动和节奏，表现出别具一格的视觉张力。给人以十分流畅的美的享受。

图形的运动所形成的视觉张力，还表现为一些图形的“不完全性”。在设计图形时有意识地省略一部分形象，而存在的另一部分形象在视觉上会向省略的空白形象扩张，进而获得完整的形象。按照格式塔心理学的观点，人的视知觉具有主动完形的倾向，当不完整的形象呈现于眼前时，会激起一种将其补充到完整形态的冲动，从而使知觉的兴奋程度得以提高。接受者在接受图形的过程中，心理的意象时刻

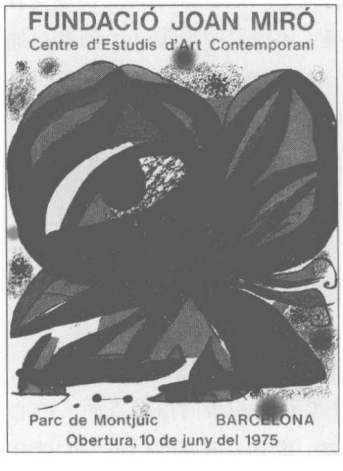


图 8　西班牙广告展（米罗）

图 9　和平（永井一正）

图 10　爵士音乐（瑞士）

起着解释、补充的作用，特别是在图形空白和模糊的区域。当视觉来回运动于空白和实形、不完整和完整、模糊和清晰的时候，知觉本身就会具有选择、补充、构成、判断的性质。“不完全性”的图形常常可以起到以少胜多、事半功倍的视觉效果。

图形强劲的视觉张力对人的感官刺激所产生的视觉振奋，是图形能迅捷传递的先决条件。图形奇特新颖的形式、简洁单纯的表现语言、运动变化的图式及其生动的艺术手法，是达到这一目的的手段。此外，鲜艳的色彩、炽热的笔调、扩张的构图、生动的表情等，都可以对视觉造成强有力的冲击。

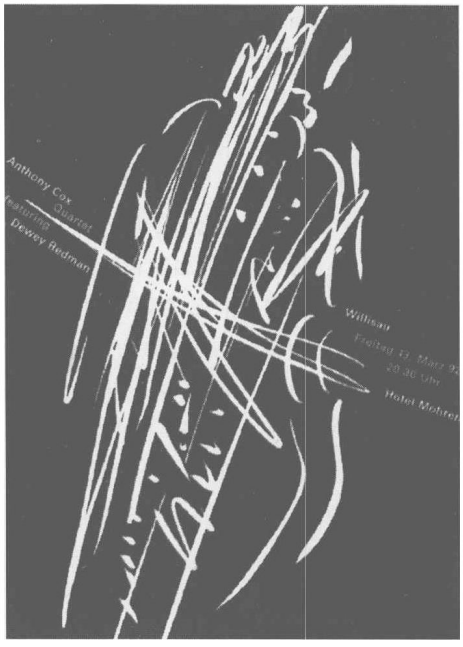


图 11　四重奏

图形设计的心理张力

图形设计的心理张力是建立在视觉张力的基础之上的，是由视觉张力所触发的，也是视觉张力的延伸。优秀的图形设计不仅具有强劲的视觉张力，而且具有相应的心理张力。当图形的视觉张力将接受者内心的冲动和情感世界调动起来，并对人的情感和心灵造成震撼和激荡时，也就产生了心理上的扩张，即心理张力。心理张力的表现主要可以概括为两个方面，即创意启迪与心理张力和想象空间与心理张力。

关于创意启迪与心理张力。一个优秀的图形设计之所以能够打动人、唤起人们心灵的感应，往往是由于这个图形设计的创意新颖独特，能够启发人们的思路和想象，能够拨动人们的心弦。也就是我们通常所说的“点子”好，这是图形设计启迪心理张力的关键所在。图 12《胜利》的海报设计，将整个图形设计为一只特写的、象征着胜利的 V 型手势，其点睛之笔在于这不是一只普通手的造型，而是选择了一只伤断了其他三个手指的、具有特殊视觉效果和深刻含义的手。这就成功地点拨了接受者的心弦，使接受者的心灵受到了强烈的震撼，以其独特的形式语言表现了胜利的来之不易，体现了图形设计中创意启迪与心理张力之间的相互关系。图形是视觉传达的载体，是为传达而设计的，但优秀的图形设计却不只是为“传”而设计，而是十分注重接受者的心理反应，注重图形设计创意与启迪的作用。图 13《人权》的海报设计，其图形以非常简洁的线条构成了一只紧握成拳头的手。作者通过对主题的精心创意，将手的外轮廓线条巧妙地设计成令人心寒的铁丝网，以此来象征被禁锢的人权，不仅生动地表现了人们对自由、对生命、对人权的渴望，升华了作品的主题，有力地揭示了海报所蕴含的深刻的主题思想，而且以其特有的创意魅力直接启迪着人们的内心世界，强有力地发挥了图形设计心理张力的作用。

关于想象空间与心理张力。我们知道，接受者在注目图形的同时，自然会跟随设计者的引导，并依据自身的经验去想象和思考。个性化的、富有想象力的、超常规的视觉语言，能够激起人们的心理活动，让人们主动地去观察、分析、寻求和释疑，最终达到心灵上的沟通。图形要将所积聚的信息直面人的心灵，把接受者的情感和想象充分调动起来，以期引发人们由此及彼的联想，其中很重要的一个方面就是想象空间的设置。如果图形设计仅仅是有一说一，有二说二，不能留有心理上的想象空间的话，那么，这

图 12　胜利

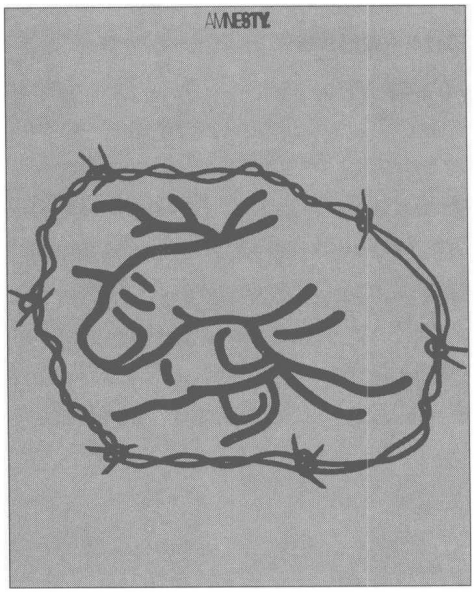


图 13　人权

个图形设计是不可能引起共鸣和获得最佳效果的。在想象空间这个问题上，图形设计与其他艺术门类是相通的，一部小说、一部电影、一幅画，如果不能给人以回味与想象的空间，那只能是平铺直叙的、缺乏艺术魅力的、空洞的作品。要让人的想象展开双翅，就需要给予一个心理的想象空间。这个空间是接受者想象的活动空间，是接受者的内心活动与视觉对象相互交流的空间，图 14《交通安全》的海报设计，通过强化视觉上的比例对比关系，改变了正常的空间结构和视觉习惯，以夸张的巨大车轮和缩小的人物造型作对比，用互相衬托的手法，表现了深刻的内涵。使人们在受到强烈视觉冲击的同时，产生了情感与心理上的联想和扩展，更加强了对作品中显现和释放出的信息的感受和理解。在强化重视交通安全这一主题的同时，给人们的心理活动留下了想象的空间。记得有一幅反腐败的招贴设计，其图形并没有直接描述腐败的现象，而是着意设计了一个巨大的苹果，精彩的是：在滋润可爱的苹果上，出人意料之外地设计了一个正在吮食着果实的蛀虫，给人以十分形象生动的比喻。既突出了主题，又给了人们以极大的想象空间，引发了人们主动参与的心理，加深了对图形含义的认识。按照接受美学的观点，这种有了接受者积极参与的活动，才从真正意义上充实和完善了图形设计的整个过程。

值得一提的是，在创意启迪与想象空间之间有一个明显的共同特点，这就是情感的因素，无论是创意还是想象，始终存在着情感的作用，存在着如何充分调动接受者情感活动这样一条主线。美国学者阿恩海姆在论述艺术作品时这样说过："我们之所以能够从中看到情感，那是因为它们在我们的经验中总是伴随着情感一起出现。"现代图形设计也是饱含着观念和情感的，不仅需要强劲的视觉张力，而且也需要极具诱惑的心理张力，需要关注人的内心需求和审美需求，注重图形与接受者的沟通与互动，调动接受者的参与意识。通过沟通和互动，使设计者的意图和接受者的参与达到协调一致，使图形成为富有情感的、富有生命力的信息载体。总之，图形既传递信息、又传递思想和情感，它所具有的心理张力，使现代图形设计更趋向于完美。

结语

图形设计的视觉张力和心理张力是相互依存的，心理张力依靠视觉张力的表现形式得以体现，而视觉张力在心理张力的充实下则更显生动和更具生命力。现代图形设计注重视觉与心理的相互作用关系，注重图形所表达的“外在的”和“内在的”力度和深度，注重接受者对图形的注意度和兴趣度，注重强化视觉张力和心理张力的表现力度。

图形设计的张力表现以其自身鲜明、独特的视觉语言和心理语言，超越了图形本身所具有的事物的表象，赋予图形设计以更强烈、更丰富、更深刻的艺术魅力。

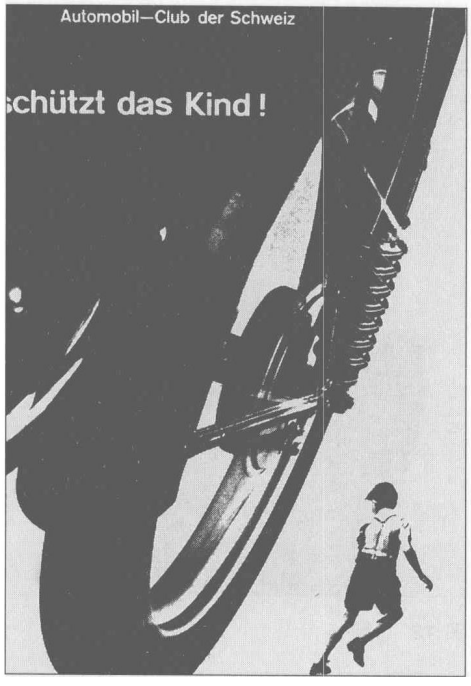


图 14　交通安全

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2002 年第 3 期

关于“图形文化”

胡国瑞

一、图形文化概念的提出

1. 从神秘的纳斯卡图形说起

现在许多人都知道,在南美洲安第斯山脉沙漠高原上,留存着公元800年以前纳斯卡文化时期,古代印第安人创造的硕大无朋的奇异图形,这些图形大得令人难以置信,长度从几百码直至几英里,以至人们从地面上感觉不到它们的存在,直到20世纪有了飞机,才从天空中发现了它们。有的由笔直的线组成矩形、梯形和三角形等几何形,有的是蜘蛛、蜂鸟、猴子等动物和人的形象。这些图形一经发现,便吸引了许多考古学、人类学的专家前去考察,出现了种种猜测与推想。有人认为这可能是巨大的天文日历,有人认为可能是供奉神灵的图饰,有人考证认为当地气候干旱,这是为乞求天神降雨而进行大规模宗教仪式造成的遗迹,甚至有人认为这是天外来客所为,即外星飞行物的跑道或飞行坐标。说法各不相同,观点相去甚远,这就给这些图形更增添了一层神秘的色彩。我把纳斯卡图形称作是“图形的哥德巴赫猜想”。其实未被解读的古代神秘图形尚有许多,例如印度河流域出土的“印章文字”至今还没有被破译。

2. 图案、纹样与图形文化

我们在研究分析古代许多图形的时候,经常用“图案”、“纹样”这样的名称去称谓它们。作为日常用语的习惯,这样的称法尚可理解,但作为对图形本质及其文化内涵进行研究时,“图案”与“纹样”的称谓就难以涵盖所有各种不同类型的图形,界定出它们不同的性质。

关于“图案”与“纹样”的概念与性质,过去已有许多的研究。我们知道,“图案”一词是近代大工业生产的产物,是产品生产中出现设计与制作分工的产物。在手工业生产时代,是没有“图案”这一词语和概念的。对于图案概念的界定,目前已趋于一致,主要定义是:①图案是指生产制作某种产品所作的预先设想的图形方案;②图案必须具有审美的意义,是为产品的形制和装饰设计的图形;③在出现设计与制作分工之前,制作产品不画图,不画图的设计我国古代称“意匠”;④“图案”有广义和狭义两种概念,狭义的图案是指器物表面的装饰,通常也叫“纹样”。广义的“图案”则除指产品的装饰纹样之外,还包括产

品的外形和形制。

可见无论是狭义的图案概念还是广义的图案概念,都难以涵盖和包容像纳斯卡图形这样一类既非用于产品制作,也不是用于美化装饰的图形。由此,我提出用图形文化的概念,也就是从文化的层面和视角去审视古今各类图形丰富的形态与内涵,研究各类图形的性质与特点。

3. 图形文化与本原文化

张道一教授在20世纪80年代提出了本元文化的理论,其理论的核心是人类文化分为物质文化和精神文化,但这两大类文化在人类早期是共生的。如原始彩陶,既是物质生产,也是精神生产,既有物质文化,也有精神文化,这些文化是人类两大文化发展的源头和基础,所以称之为"本元文化"。

"图形文化"是"本元文化"的一种显现形式,也是"本元文化"的一种存在形式,是"本元文化"的一个侧面,可以看做是"本元文化"的一种形态。

二、图形文化的形成与特点

1. 图形——人类语言的一种形式

图形作为一种文化形态的出现,必然有其产生的原因和条件。人类为什么要制作图形?图形作为一种语言形式,它的性质和特点是什么?以及图形语言与人类其他语言形式的不同和联系,这些都是我们对图形文化进行研究首先要弄清楚的问题。

人类作为一个社会群体,在其形成的初期,群体成员之间的交流与交往是不可缺少的社会行为。人类语言形式归纳起来大体可分为三种:第一种是口头语言,即通过口腔和声带发声形成的语言,属听觉语言。第二种是肢体语言,即通过身体、四肢的动作和面部表情进行信息传递的语言形式。第三种为图形语言,也就是制作出各种样式的图形符号进行信息传递的形式。后两种都属于视觉语言形式的范畴。

在这三种语言形式中,前两种是由人的天然生理本能,也就是在人的动物性本能的基础上发展起来的。许多的动物,如鸟类、兽类、蚂蚁和蜜蜂等昆虫都具有发出特定的声音或通过体态动作发出信息的能力,这就是动物的"语言",动物语言不是严格意义上的语言,只是一种广义的语言形式——信息传递。唯独图形语言,是除人类以外的任何其他动物所没有和不会运用的。图形语言是人类借助身体以外其他媒体进行信息传递的形式,是"人会制造工具"这一特殊技能在语言方面与其他动物的本质区别。归根结蒂,图形是人类独有的一种语言形式。

2. 图形语言的特点

图形语言较之口头语言和肢体语言,是一种复杂而高级的信息传递形式,在人类早期,图形语言被看得非常神圣,认为这是一种可以和神灵沟通对话的形式,所以只有少数的史官和巫师等神职人员能够掌握它。这里所讲的特点,主要也是指图形语言与口头语言、肢体语言相比较所具有的特质。

口头语言是人类最基本最常用的语言形式,肢体语言经常是口头语言的一种补充,运用一些动作和表情,来更充分地表达语义。手语是专门为听觉或有发声功能障碍者使用的肢体语言。舞蹈和哑剧则是肢体语言艺术化的发展。但这两种语言都存在一个严重的缺陷,就是它们都无法很好地保存和记录信息,在没有录音录像技术的古代尤其是这样。所以在图形语言,特别是文字产生之前,人类主要是依靠世代的口口相传来记叙先祖时代发生的事情,而这种口头传说经过世世代代的传递,不仅非常之不

便,而且必然存在许多的信息误差和信息丢失。有位学者比喻得好,远古时代一位知识老人的去世,无异于现代一座图书馆的毁灭。图形语言显然在保存和记录信息方面优于口头语言和肢体语言,较口头语言和肢体语言有着更为广阔的时间和空间领域。

3. 图形语言在人类文明进程中的作用

图形语言的运用不仅适应和满足了人类社会生活和生产活动的需要,同时对于人类文明和文化发展起到了极大的推动作用。人类丰富浩瀚的知识是只有运用了图形语言,特别是文字,才能实现积累。

对于文字在人类文明进程中的作用与价值,许多著名学者都有过十分精辟的评价,学术界把文字的出现看做是人类文明进步的重要里程碑,是人类全部发明创造中最伟大的杰作之一,有人说语言和文字是人类社会赖以前进的双腿。

美术书法界常说"书画同源",意思是说中国的文字和图画源头是一家。在文字学发展的同时,图画随着技术的发展和社会需求的日益多样化,也得到极大地丰富和发展,形成了绘画艺术、雕塑艺术、装饰艺术等许多美术学科,图画又与科学技术及其他文化艺术相结合,形成了许多的交叉图形学科和综合性艺术。

20世纪 80 年代中期,美国向宇宙纵深发射了一颗永不回收的卫星"探测者"号,目的是在宇宙中寻找高智能生物。在这颗卫星上载有人类语言和音乐的录音,同时还有五种文字的图形和一男一女人类裸体图形。在现代科技社会里,图形的运用更为广泛。

人类在自身发展的过程中,不断地丰富和发展图形语言形式,运用的范围也不断扩大,几乎涉及艺术、科技、宗教、经济等社会生活的方方面面,形成了内容和形式极为丰富的图形文化。

三、图形文化的发展与图形分类

1. 人类早期的图形文化——结绳记事、图腾与岩画

人类语言,包括图形语言,也是在这漫长的进化过程中逐步形成和发展起来的,我们从中国早期人类的图形发展,可以看出图形文化发展的一般规律。

我国最早运用的图形语言可以从"结绳记事"算起,"及神农氏结绳为治而统其事"(《说文解字·叙》)。所谓"结绳记事"众所周知就是利用绳索打结作记录。不同形状、不同大小、不同数量的结,记录不同内容的事件。所以采用结绳,这与远古时代的生产技术有关,当时的人类以采撷、捕鱼和围猎作为获取食物的生产方式,他们学会了运用绳索编结渔网和制成"飞石索"作为渔猎的工具,因而结绳成了他们最方便和最有效的记事方法。今天看来"结绳记事"是最原始和最简单的方法,但这一方法,突破了口头语言和肢体语言的表达方式,形成了一种全新的语言手段,使语言形式超越人体官能的限制,向着更为广阔的图形领域发展。

结绳记事,世界其他地方也有,如 13—16 世纪南美的印加帝国没有文字,记事使用的是一种被称作"泽普"的复杂结绳系统。

石器时代是人类早期图形文化得到大发展的时代,现在我们能够看到的许多优美而奇异的图形,如原始岩画、图腾标志、文字图画、象形文字等等,大多产生于这个时期。到了新石器时代晚期,原始图形已经从记事和作为氏族群体标志的实用功能,逐步向记事、图腾标志与装饰美化功能相结合的方向

发展。这个时候,人类不仅对图形的表意功能有了进一步的认识,而且对图形的审美功能有了新的认识,并且通过艺术劳动的实践,掌握和运用了这种“美的规律”。彩陶是这一时期图形创造的杰出代表,这是人类图形文化发展中一个重大的飞跃。

2. 文字图形与文字学

文字的产生是图形文化发展到一定阶段的产物,文字从图画中派生出来,与图画分离,并形成独立的系统——文字学。对于文字的产生,现有多种起源说理论,如积累说、整理说、分离说、迁移说和主体发展说等,这些说法的一个共同点是:文字是由图画符号演化发展而来的。

中国文字也不例外,一位著名古文字学家在其《中国文字学》一书中说:“真正的初文,应当是象形文字,由象形文字,可以分化出单独的象意字,也可以成为复杂的象意字,更可以加上形符或声符而成为形声文字,一切文字没有象形文字作根据,就写不出来”。一些专家认为,图画文字的出现早于象形文字。何星亮在《中国图腾文化》中则说:“图腾动物图像是最早的象形文字,也是最早的文字。”《说文解字·孙序》中说:“先有文而后有字”。

象形文字在世界好些地方都产生过,最引人注目的有古埃及的象形文字和玛雅人的象形文字。

文字和图画的区别,在于文字不仅有相对固定的图形,表达特定的意义,而且有一定的读音。文字还可以作为一个文字符号(形符声符)和字根,与其他文字符号组合,构成新的文字,并具有新的读音,表达新的意义。因而文字的表达能力比图画要丰富复杂得多。

文字的形成反过来又促进了语言学的发展,出现了口头语言和文字语言之分,使人类的语言表达和交流记载能力得到了极大的提高。人类运用文字表述、记录、传达各种复杂的内容和丰富的情感,形成了文化的多种学科。

3. 艺术图形、技术图形、信息图形

原始图形一方面向着文字符号的方向发展,形成了独立的文字学系统,另一方面随着社会文化与科学技术的进步,图形向着适应社会多方面需求和形态、形式多样化的方向发展。到了现代,图形的运用已经存在于社会生活的方方面面。为便于研究图形的性质,我把图形归纳为三个大类。

① 艺术图形

这是随人类审美意识和审美需求不断提高发展起来的一类图形,其目的与用途主要是满足人们美化生活环境,表达和表现人类的情感与生活的需要。艺术类图形通常也称图形艺术,属视觉艺术范畴,是艺术的一个大门类,形式和内容极为丰富而广泛,在下面第四段详细叙说。

② 技术图形

所谓技术图形,是指在各种生产活动、科学研究、工艺制作、工程施工中所运用的图画、图纸。常见技术图形如植物标本图,动物解剖图,建筑结构图、施工图,纺织品织造意匠图,表示针灸穴位的“经络图”,工业产品的加工、装配图等等。随着科学技术的不断发展与更新,图形形式也越来越丰富。常见的如天文天体结构的星云图、天象图;地球物理学中的地质图、水文图;人造卫星上拍摄的地球表面图、月球表面图;航空遥感拍摄的遥感图;以及用高倍显微技术拍摄的细胞、分子、原子结构图;利用 x 光射线和其他射线拍摄的透视图等等。在一些领域,如医学、地质学已形成专门的图像学科。

③ 信息图形

所谓信息图形是指能够反映某种动静态情势,指示某种事物的性质,发出某种指令或传递某种信

息的图形。如运用于公共环境、场所与交通，给人以某种特定提示的符号与标志，如常见的交通标志，各种商标、会标、企业标志，各种违禁标志、交通图、地图、股市行情分析图、产品产量、质量显示图，以及商品条形码等等。信息图形在现代信息社会可以说比比皆是。

四、艺术图形

1. 艺术图形的性质与特点

艺术图形是图形文化中形态最为丰富，审美价值最高，最能展示人类艺术创造能力和情感表现，最能反映人类社会心理与个性的一种图形艺术形式。

这里所讲的艺术图形的性质与特点，是相对于技术图形与信息图形而言的，所以首先要弄清什么是艺术。艺术是“社会意识和人类活动的特殊形式”(《简明美学词典》P54)，这个特殊形式有两点我认为是必须具备的：①艺术是表现人的情感的，表现人的喜怒哀乐，表现人对真善美的理解、认识与追求，是人类理想、信念、情感的表达。人是社会的，又是个体的，所以艺术行为既有社会性，又体现着个性。②艺术是一种审美活动，艺术必须按照美的规律进行创造，作为艺术它必须具有审美的价值。凡同时具有以上两方面性质的图形都可以称之为艺术图形，或具有艺术图形的成分。由此可见，艺术图形的创作宗旨与技术图形、信息图形是很不相同的，图形的性质也是迥异的，尽管有些信息图形和技术图形具有较多的艺术含量和较高的审美价值。

艺术图形随着人类社会与技术的进步，得到了极大的发展，形成了丰富的艺术门类，出现了形形色色的艺术形式、艺术流派与艺术风格。

2. 艺术图形的类型

艺术图形的种类纷繁复杂，特别是进入现代社会，出现了艺术、功能、技术、材料方面的相互渗透与借鉴，形成了许多交叉的品类与形式，打破了传统意义上的纯艺术与实用艺术的界限，绘画与工艺美术的界限，使图形艺术的分类变得更为复杂，难以精确划分。尽管如此，为了研究的方便，将它们作最基本的分类。这里我暂且把它们分为四类。

① 纯艺术图形

所谓纯艺术图形，这里是相对于有实用目的的图形而言的，完全的纯粹的艺术实际上是不存在的。我们通常讲的纯艺术主要是指强调艺术家个性的制作，种类主要有传统概念上的油画、中国画、版画、漆画和现代的综合材料绘画等等，其形式和艺术语言主要有写实表现、抽象表现和介于两者之间的装饰表现。纯艺术图形往往是时代艺术风格的先导。

② 装饰艺术图形

装饰类艺术图形是种类最多、形式风格最为丰富的一类，属实用美术，主要用于建筑装饰、环境装饰、器物装饰等。如壁画建筑浮雕、壁挂、装饰，包装装潢、服装染织美术、书籍装帧、宣传广告等等。艺术形式则以抽象或半抽象(装饰变形)为多。

③ 民间艺术图形

民间艺术图形主要是指各种传统手工艺的图形形式，主要由民间艺人和民间艺术家制作。这类图形一般有较强的传承性和民俗性，较多的体现民族、民间的传统习俗，极富地方色彩，种类也特别丰富，

如陶瓷、编织、剪纸、面具、泥人、风筝等等，这些图形往往和民俗活动有着密切联系，是民俗活动的组成部分，应该说许多有创意的民间艺术家的作品带有纯艺术的性质。

④ 书法与文字装饰图形

书法是我国特有的一种图形艺术，又与文学、诗词有缘，其文化艺术含量很高，就这方面的意义而言，当属纯艺术的图形范畴。然而文字有着广泛的实用性，书法作品也常被用作各种装饰。用文字作装饰古今中外都十分普遍，形态、风格也十分丰富。文字装饰图形既能起到装饰美化作用，同时又通过文字传达某种信息，标示特定的意义，又具有信息图形的功能。文字图形的运用与研究在欧洲、日本和我国的现代图形设计中已成为十分重要的课目。

五、图形文化与科学技术

1. 科学技术对图形文化的影响

回眸图形文化的发展历史，可以清楚地看到图形文化的每一个进步，都是伴随着科学技术、生产技术的提高而发展起来的，人类科学技术文明的每一个重大突破，都会带来图形文化的显著进展，产生出新的图形形式和风格。制陶技术是人类第一次改变自然物质理化性质的科技创造，由此而产生了陶器和彩陶装饰；青铜制造是人类首次运用冶炼技术从矿石中提取金属，由此又产生了精美而沉稳的青铜艺术；由于发明了纸和笔，我们才开始在纸上写字画画，出现了书法和绘画；现代印刷的照相制版技术和电脑分色技术使印刷制品变得更加精致和华丽，图形更加自由，风格更加多样；电脑绘图和数码技术的运用，又使描绘技术变得更加随心所欲。近来随着电脑技术的发展，产生了全新的电脑绘画艺术和多媒体造型艺术，一定程度上改变了传统意义上的绘画和造型艺术的概念。对于运用科学技术形成的形态与美感的研究，有一个专门的新名词——技术美学。

2. 技术图形、信息图形在艺术图形中的运用

科学技术、生产技术直接影响着图形的形式与风格，是图形赖以生成的先决条件与物质基础。此外，许多技术图形、信息图形本身具有很好的视觉审美效果，加以运用可以成为艺术图形创作设计得很好素材或构成因素。如电子产品中的印刷线路板，其规则而疏密变化的线条、焊点，就非常具有现代艺术的美趣。分子、原子奇异而有规律的排列，也能给人以奇幻的美感。高倍显微镜下的许多物体表面、细胞结构、晶体结构都具有非常奇异而神秘的图形和色彩，具有抽象的美趣，可以用作装饰的素材，或作为创作的启示。“万花筒”是前人运用光学反射原理制造的巧妙玩具，图案设计师也用它启发创作的灵感。条形码是现代生活和信息技术中很富代表性的创造，前几年有一位青年艺术家就用条形码为图形元素，创作了一批很有时代气息的现代绘画作品。

3. 现代设计与绘画中艺术与技术的高度融合

自20世纪30年代包豪斯提出“艺术与技术的新统一”，反对为艺术而艺术的唯美主义，要使造型艺术与工艺合二为一，强调取消造型艺术、架上绘画、雕刻与实用美术间的界限与区别，提倡工艺和实际生活相结合，建筑、绘画和工艺相结合，提倡研究技术美学新课题以来，确实影响了现代设计与绘画的发展倾向。现代材料、现代技术的运用，绘画艺术不断地吸收和运用工艺技术，设计艺术不断地吸收绘画的技法，不仅使设计和绘画之间的图形形态变得接近，也使画种之间的界限变得模糊，并且出现不

少难以区分其画种类型的作品，现一般称之为综合材料艺术。这种影响不仅在作品图形风格上得到反映，甚至已经影响到了艺术家的创作方法和创作过程，在设计艺术中更是如此。

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2003 年第 1 期

色彩观念对绘画的影响

张连生

不同风格的艺术作品，不仅是艺术家技艺传承、个人性情的不同造成的，而且也是艺术家不同的色彩观念造成的。

中国传统绘画中的色彩与西方绘画相比，具有更加冷静、柔和的气质，这种气质与中国传统文化中的色彩观念直接相关。中国绘画从一开始就不看重形与色相对独立的审美表达，而重视画面中气与神等相对抽象的审美属性的表达，这与中国传统文化历来重视“图画”的教化功能的价值取向有关。在统治者看来，实现“成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功”的教化作用，是绘画的首要目的，绘画的其他方面被置于次要和从属地位。

有关绘画功能，汉朝王延寿在《鲁灵光殿赋》中就有概括，他在描绘了灵光殿内各种雕龙画凤、贤主忠臣像后总结说：“贤愚成败，靡不载叙，恶以诫世，善以示后。”此论鲜明地提出了“图画”惩恶扬善的教化功能。三国时期曹植所作《画说》里也有一段精彩论述：“观画者见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲婉；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食……是知存乎鉴戒者，图画也。”南齐谢赫在《古画品录》开篇就论“图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”。联系当时的绘画实践，很多作品也印证了这一绘画功能在当时属于主导地位，最突出的表现是：绘画题材多为贤母孝子、节妇烈女或理想中的神女，这些形象都有助于伦理道德的宣教作用，如卫协的《列女图》，陈公恩的《列女传仁智图》、《贞节图》，顾恺之的《女史箴图》，陆探微的《姜后冕冠图》等，都属此列。其中顾恺之的《女史箴图》，是根据西晋张华的《女史箴》一文而画的，全图所画侍女端庄娴静非常贴近箴文中的礼教内容，但画面用色极少，只有衣褶处有少许色彩变化。

唐代以张萱、周昉为代表的仕女画和李思训、李昭道的青绿山水的色彩开始变得浓重，但整体色彩仍是内敛含蓄的，通常是某处部位一种颜色一铺到底，类同装饰色彩，这与西方洛可可画风中重视细微笔触，表现亮丽鲜艳的色彩是大不一样的。在这里，儒家传统的礼教精神对绘画色彩仍然在发挥潜在而强大的制约作用。阎立本的《历代帝王图》也重在歌功颂德，因此色彩在绘画中的位置仍然十分次要，所以，这种抑制色彩的色彩观念必然会使中国绘画把主要精力集中于题材、气韵、构图、笔法等方面。

宋代统治者仍然十分重视绘画的教化作用，有许多画院高手描绘文武功臣之像以表彰和昭示他们的功业。另外还有一些反映爱国忠君思想的画作，如李唐的《采薇图》和《晋文公复国图》、宫素然的《明妃出塞图》、陈居中的《文姬归汉图》等等。同时，文人画开始兴起，文人画家认为绘画更重要的意义在于表现诗境、意境，以及类似比德功能的以物喻志、以物喻人，为了达到上述目的，画家可以忽略甚至随意运用色彩，如苏东坡就用红色画竹。但这在当时的绘画整体中，还处于边缘地位，难以形成大的影响。所以，对于绘画教化功能的高度重视，使得中国绘画的色彩美的丰富表现一直处于附属地位，没有得到充分重视。

中国绘画的色彩观还可以从历代画论中得到更为明确的认识。各代画家、评论家在品评画作时，首先重视的是气韵、笔法，至于色彩，常常被归为第二层次的考虑。

谢赫在提出绘画六法时，色彩放在气韵、用笔、象形之后，而且用“随类赋彩”之词形象，也就是根据对象的类别加以区分的着色，色彩只是表现形体、物类的一个手段。

在品评画家高下时，谢赫也从未把色彩放在重要位置，比如在赞赏第一品陆探微时，他说“穷理尽性，事绝言象……上品之外，无他寄言”，他的最高标准是穷理尽性的形而上的内容，无关乎色彩；在评价卫协时，谢赫认为卫“虽不备形妙，颇得壮气，凌跨群雄，旷代绝笔”，在他看来，形色的微妙是次要的，若能得到“壮气”，就可列为第一品，所以他觉得绘画“若拘以体物，则未见精粹，若取之象外，方厌高腴，可谓精妙也”。稍后的姚最在《续画品》中，也流露出了他对绘画色彩的看法。在品评画家嵇宝钧、聂松时，他说：“赋彩鲜丽，观者悦情，若辨其优劣则僧繇之亚。”尽管他肯定了色彩的悦情作用，但仍然无法依此提升品级。

唐代这种轻视色彩的风气更为显著。王维的《山水诀》开篇之句即为：“夫画道之中，水墨最为上。”色彩似乎无关紧要了。这篇讨论山水画技法的文字，没有提及任何用色之法，而是评论如何构图，如何安排物体人物等。张彦远对绘画中的色彩运用也不以为然，他认为色彩只是求得形似的手段之一，而绘画最重要的不是形似，而是神、气、骨，所以他在《历代名画记》第一卷《论画六法》中推崇以前古人说：“古之画或能遗其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。”他批评当时的绘画“纵得形似而气韵不生”，因而提倡“以气韵求其画，则形似在其间矣”。张彦远对徒具形似与色彩但缺乏气韵的绘画并不欣赏。他说：“若气韵不周空陈形似，笔力未遒空善赋彩，非谓妙也。”，“得其形似则无其气韵，具其色彩则失其笔法，岂曰画也？”

五代荆浩在《笔法记》里提出绘画六要即气、韵、思、景、笔、墨时，根本不提色彩，这种对色彩的态度与张彦远接近，认为绘画的最高品质在于气韵筋骨，重色反而有损气韵。所以荆浩说：“故张璪员外树石，气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然，不贵五彩，旷古绝今。”在他们看来，墨也分五色，所以荆浩画山水无色彩而代之以水墨，他在《画山水赋》中也提及了少许用墨之法，如“远则宜轻，近则宜重；浓墨莫可复用，淡墨必教重提”等。

宋代著名画家对色彩也不重视，李成撰写的《山水诀》全篇讨论构图布景之法，对色彩只字未提。从这些大画家的态度可以看出中国绘画整体的色彩观。

与中国传统绘画相反，西方印象派绘画从一开始就十分重视色彩，他们是打着反对新古典主义那种重视素描、重视轮廓的旗帜登上艺术舞台的。他们要走出画室，奔向太阳，发现阳光下色彩的相互影响与对比效应，强化色彩的“氛围”、“韵律”及色调音乐性的追求。

他们的努力在当时得到少数评论家的肯定，1873年，评论家阿孟·西尔维斯特评价印象主义画家的作品时说："当看到他的画时，首先打动你的是眼睛，从它感受到了直接的爱抚。"由此可以看出，印象派画家们已经摆脱了以前从题材、从情节、从逼真去感染人、打动人的那种绘画追求，而代之以直接的视觉美感和直接的视觉享受，而这就需充分发挥色彩的力量。

总而言之，西方绘画一直比较注重画面本身的视觉感受，着力表现画面的形式美感，强化视觉上的感性享受，这种审美取向使得能充分满足人的感性享受的色彩成为绘画诸因素中的重要成分。而中国画传统中的理性因素一直占支配地位(重教化功能)，即便是"中庸"的审美观念也包含了很多理性成分和功利意识，这使中国画在造型上便以更多地诉诸人的理性的线条与单纯的墨色变化作为表述语言。不难看出，中国画的色彩观念与中国文化思想有着深刻的联系。所以说，色彩观念也是整体文化观念的一种折射。

原刊《美术观察》2005年第1期

艺术学

关于二级学科艺术学研究畛域与课程结构之探讨

方　仪

作为一门独立的学科门类的形成，必须要有其专有名称、明确而独特的研究对象领域和比较完整的学科体系。从“艺术学”这个独立学科概念的提出，到1997年在我国《授予博士、硕士学位和培养研究生的学科、专业目录》中，正式将其作为二级学科，几乎经历了半个多世纪的时间。事实上，即使今天这一学科在国家颁布的学科目录上落了户，并不意味着它在客观上已经具有丰硕的理论成果，也并不意味着这个学科已经确立了它的独立的学科理论体系和课程内容，“相反的似乎是为了促进这一学科的成熟而预先在‘目录’上安上‘户口’，使之‘合法化’。”[1]就如何认识艺术学学科的性质、地位，如何确定艺术学的研究对象领域，如何全面、科学地构建艺术学学科体系，逐渐成为近几年我国学术界热烈探讨的话题，笔者就这一系列问题也曾撰文进行过探讨[2,3]。虽然从1994年6月我国第一个艺术学系在东南大学宣告成立距今已十几个年头，我国的其他高校随后也分别成立了艺术学系并开设了艺术学课程，但是，由于各个高校之间缺少统一的认识，在艺术学的课程设置上也呈现出“异彩纷呈”的格局。故而，如何确定艺术学这门二级学科的必修课程，已经成为摆在我们面前迫切需要解决的课题。本文力图在分析、借鉴前人关于艺术学研究的基础上，并参照南京艺术学院艺术学专业硕士研究生课程设置情况，谈谈对作为二级学科的艺术学研究生课程设置的认识与构思，希望借此能够抛砖引玉，为我国的艺术学学科建设添砖加瓦。

一、二级学科艺术学之研究畛域与主要方向

目前，对艺术学能够比较统一的认识是，作为二级学科的艺术学是研究艺术现象和艺术活动等总体规律及共性的人文学科，它不同于一般的研究某个具体艺术门类(如美术学、音乐学、舞蹈学、戏剧戏

曲学等)的门类艺术学。张道一先生曾著文用经、纬关系来说明在艺术学研究中作为二级学科的一般艺术学与门类艺术学(有的人称之为特殊艺术学)的相互关系。张先生认为“应以艺术的总体共性和总的特征为经,各式各样五花八门的艺术为纬。具体的某种艺术只能说明具体的某个问题,不能说明艺术的整个问题。只有认识理解了艺术的整体,才能抓住艺术的整个特点。很明显,艺术学的任务是用经线将音乐、美术、舞蹈、戏剧和戏曲、电影和电视、曲艺和杂技等的专门研究的纬线织在一起。也就是说具体的艺术各有特点,通过理论的抽象将它们联系起来,便可以找出一些人文的共性。……一条纬线织不出布来,仅仅是热爱喜欢某种艺术不等于真正理解了艺术。只有将艺术的各条经线和纬线交织起来,才能完整地深刻地说明艺术。”[4]在这里,张先生不仅说明了一般艺术学和门类艺术学的区别与联系,而且指出了艺术学的研究任务:要以一种宏观、全面的视角去统摄整个艺术世界。从宏观视野诠释艺术学的学科内涵,张先生的解释在学界几成共识,但对于艺术学的研究内容与畛域,国内很多学者、教授提出过不同的见解,并且构建出不同的艺术学学科框架。其中有几种比较有代表性,简述如下:

张道一先生在《应该建立“艺术学”》一文中,将艺术学研究分为九类,即:艺术原理、中外艺术史、艺术美学、艺术评论、艺术分类学、比较艺术学、艺术文献学、艺术教育学和民间艺术学。后来,张先生在《艺术学研究的经纬关系》一文中对原来的提法进一步修正,又加上了一门艺术经济学。此外,张先生还提到过与艺术学研究相关的十一个新兴的交叉的边缘学科,其中包括艺术思维学、艺术心理学、艺术社会学、艺术伦理学、艺术文化学、艺术考古学、艺术经济学、艺术市场学、工业艺术学、环境艺术学和宗教艺术学等[5]。张先生的艺术学学科构建蓝图,立体地触及艺术学领域的纵深层面,为中国艺术学的学科方向确定了一个宏观的坐标。

后来,易中天教授在《论艺术学的学科体系》一文中进行归纳,认为艺术学是对各门类艺术进行宏观、整体、综合和一般性研究的学问,并把这个学科体系分为三大块,或称之为三大学科群落,即艺术论、艺术史和艺术学边缘学科群。易中天教授还对三大学科群落进行了阐述,认为艺术论要研究的主要问题有:艺术起源、艺术现象、艺术本质、艺术规律、艺术特征、艺术语言、艺术形态、艺术分类、艺术品和艺术家、艺术创作、艺术欣赏和艺术批评等。他还从教学和研究的角度把艺术论分为三个层次,即艺术概论、艺术原理和艺术哲学。对于艺术史,易先生也分别从纵、横两方面进行了分类,即:艺术通史和艺术断代史,或者,民族艺术史、门类艺术史和专题艺术史。在张先生见解的基础上,易中天在艺术学边缘学科群中又提出了艺术美学、艺术人类学、艺术教育学、艺术法学等与艺术交叉的边缘学科[6]。从新意上讲,易中天先生的艺术学学科体系,与张道一先生的观点并无差异,只是在学科结构设定上换了个说法而已。

近来,刘道广教授又撰文提出颇有新意的见解。在该文中,他除了对张道一、易存国等人提出的艺术学学科框架进行分析,并提出二级学科艺术学的框架包含三大类:即一般艺术学类、应用艺术学类、交叉艺术学类,该文作者认为,一般艺术学也可以称为基础艺术学类,指综合性的研究内容,不是把同样为二级学科的美术学、音乐学等学科的研究内容集中收罗。应用艺术学类是指以艺术为主体的应用性学科;交叉艺术学类是指艺术学与其他学科相叠合而出现的研究性学科,其研究对象是艺术,结论是相叠合的学科视角[7]。刘道广先生提出的艺术学学科框架,表面上涉及艺术现象的各个层面,面面俱到,但对一级学科艺术学与二级学科艺术学畛域的界定模糊,并不具备实在的可操作性。

正如有学者指出,当前我国艺术学在现实上有两个不同的分类体系,一个是知识体系,一个是学科

体系。作为知识的艺术学在学科体系中被分裂了,但它又在艺术概论的写作中被弥合起来。而艺术学科管理者和学者们并没有意识到这两个体系之间的差异,往往将学科体系误作知识体系,在概念上长期混淆不清。在教育界和学术界,基本上都围绕着学科体系来定义艺术学,从而形成了概念与所指的混乱。在知识界不断呐喊和大力推进学科建设的时候,这一混乱实际上造成了不利于学科建设的危害。虽然,受目前学科体系之崇,它仍不得不将之落实到具体的二级学科研究对象上来。笔者以为,中国艺术学的发展,务必首先在二级学科艺术学上切切实实做一些基础性研究工作,否则,框架搭得再好,也是空中楼阁。因此,二级学科艺术学研究对象的设定,必须着眼于我国艺术的历史发展状况及其独特的本体特征,在研究方法上也要符合中国人的审美思维和审美经验,使中国艺术学学科研究具有明确的导向。结合诸家之研究成果,笔者认为,二级学科艺术学至少应该研究以下几个主要方面:

1. 艺术理论

艺术理论是研究艺术的本质特征和一般规律的理论学科,即以美术、音乐、舞蹈、戏曲等各门类艺术的共性和普遍规律为研究对象。艺术理论要研究的主要内容有:艺术的起源、艺术的本质与特性、艺术创作、艺术作品、艺术家、艺术批评与欣赏、艺术美学、艺术的功能与作用等。根据教学与研究的不同侧重点,又可以把艺术理论对上述内容的研究分为艺术概论研究和艺术专题理论研究两大部分。

2. 艺术史

可以说,从人类早期的"击石附石,百兽率舞"到现代波普艺术的大众化,艺术一直在伴随着人类进化、发展的历史长河中扮演着举足轻重的角色。艺术史是记录、描述艺术活动发生、发展过程的学科,是研究艺术学必不可少的重要组成部分。根据划分标准的不同,艺术史又可以分为中国艺术史和外国艺术史、门类史、专题史、通史和断代史等。

3. 艺术批评

艺术能够存在和传播的主要原因就在于艺术有其存在和传播的载体——艺术作品,而艺术作品能否被观众所接受,其间就取决于一种批评的力量。无论是通过文字,还是通过口头,艺术批评都会在无形中左右着观众对艺术作品的价值判断。所以,艺术批评也是艺术学研究必不可少的一门课程。虽然艺术批评在一定程度上可以划归为艺术理论的范畴,但是考虑到它在艺术学研究中的重要作用,所以,还是把艺术批评作为一门单独的必修课程为妥。不过,艺术评论也往往是和一定时期的艺术史结合在一起的,就如易中天所言:"没有'论',艺术史就会变成一堆无用的'废料';没有'史',艺术论就会变成一套无用的'废话'。"[6]

4. 交叉学科研究

在艺术学的学科跨域方面,当代艺术学不再仅仅局限于传统的艺术史和一般艺术理论的研究,而是将艺术史论的研究与其他相关学科相融合,相继推出一系列新兴学科。如,艺术理论与心理学、社会学、民俗学、教育学、市场学、管理学、经济学、传播学、统计学、法学等学科的交融,便使艺术心理学、艺术社会学、艺术民俗学、艺术教育学、艺术市场学、艺术管理学、艺术经济学、艺术传播学、艺术统计学、艺术法学、艺术文化学等新兴学科脱颖而出,成为艺术学学科中的子学科和新成员,从而大大丰富了艺术学的学科跨域,使之越出传统艺术研究偏于闭塞和单一的研究模式,以宏大的胸襟和广阔的视角审视和关注与艺术现象、艺术活动相关的所有领域,使艺术学研究真正具有现代学科的特色和气派。但是,由于与艺术学交叉的边缘学科门类庞杂,况且,有些与艺术学交叉的分支学科的研究也不一定侧重

于“艺术”,其是否具有“艺术学”的相关性和独立性还有待考证,所以,我们在考虑艺术学的研究重点时就要有所选择。我们姑且把对所有与艺术学相关的交叉学科统称为“与艺术学交叉学科研究”。

目前,学界一般认为与艺术学交叉学科中比较重要的有艺术教育学、艺术市场学、艺术经济学、艺术管理学、艺术法学、艺术传播学和艺术文化学等。其中,艺术市场学与艺术法学由于都涉及艺术品市场的运作与管理,我们可以将它们一起归并于艺术管理学范畴;艺术经济学、艺术传播学和艺术文化学等又都和文化产业有关,我们可以将它们一起归并于文化产业。如此,我们目前在设置与艺术学交叉学科的研究方向时就可以确定为三个,即艺术教育学、艺术管理学和文化产业。

综上所述,笔者认为,二级学科艺术学研究生现在可以拟定以下几个大的研究方向:①艺术理论;②艺术史;③艺术批评;④艺术教育;⑤艺术管理学;⑥艺术文化产业等,其中每个大的研究方向下还可以再分为若干个专题研究,鉴于文章篇幅所囿,本文不再一一赘述。

二、二级学科艺术学之研究生课程设置

以艺术学现有的研究成果作为基础,对艺术学研究重点的分析、遴选,我对作为二级学科的艺术学研究生课程设置的构想如下:首先,既然是艺术学研究,无论艺术学研究的具体方向是什么,对于从事艺术学研究者来说都有其需要共同掌握的关于艺术学的一些基础知识;其次,对于不同研究方向的研究者来说,不同研究方向又有各不相同的专业知识,这也就是哲学中所说的共性与个性的关系。所以对于二级学科艺术学各专业研究生来说,既有他们要共同掌握的专业公共基础课,又有他们不同研究方向的专业课。

1. 艺术学各专业公共基础课设置

艺术学各专业公共基础课应该包含以下一些主要内容:首先是艺术学概论,或者称之为艺术学导论。本课程是一门概论性质的课程,主要内容包括中外建立艺术学的初衷与目的;艺术学的学科性质;作为二级学科的艺术学与其他二级门类艺术学科(美术学、设计学、音乐学等)之间的关系与区别;艺术学与美学、艺术哲学、艺术理论和艺术概论之间的关系与区别;艺术学的研究对象及范围;中外艺术学产生和发展的历史;国际背景下中国艺术学的特色及意义;中外艺术学研究现状及存在问题;艺术学的发展趋势及未来,以及中外重要艺术学方面的论文、著作和文献。

其次是艺术史,包括中国艺术史和外国艺术史。这是一门以中外音乐史、美术史、戏曲史、舞蹈史、设计史等主要门类艺术史为参考对象,从宏观上了解、掌握人类艺术发生、发展史的基础性课程,在教学中重点阐释中、外艺术史的发展规律及各时代艺术发展的主要特征,其教学目的在于帮助学生掌握一些艺术史的基本常识。

再次,艺术学的公共基础课还应该包括艺术史料学基础课。本课程的主要教学目的在于使学生对中国艺术史史料(文献史料与图像史料)的一般常识、分类、查找、使用等方式有所了解,并可以通过若干研究个案,进行实例解剖,使学生对史料搜索途径有具体的认识。

2. 不同研究方向的专业课设置

由于研究的方向不同,学生需要掌握的专业知识的侧重点也会各不相同,不同研究方向就会有不同的专业课。由于艺术学的研究方向很多,如果每个研究方向都一一设置课程,几乎是不可能的。况且,

很多专业在实际研究时也会有不同的侧重点，对具体专业知识的掌握要求也会有所侧重，这就需要导师根据具体的不同情况进行适当调整。也就是说，研究生导师不仅应该有自主设置教学课程的责任，也应该有自主设置教学课程的权力。下面仅就上文提到的几个主要研究方向，结合南京艺术学院各专业开课情况谈一谈笔者的看法：

(1) 艺术理论

艺术理论专业方向的研究生至少应该开设以下一些课程：①艺术概论：艺术概论的任务是对最基础、最一般的艺术原理进行阐述，并对最常见和最典型的艺术现象作理论解释。其目的在于掌握艺术的一般规律，使完全没有受过艺术理论教育的人接触一些基础性的艺术理论，使其具备一定的理论知识和理论修养，从而在面对艺术作品或艺术活动时能具备一定的理论分析能力。②艺术原理：艺术原理是对艺术学领域内的一些重大理论课题进行深入的专题研究，并且通过理论分析予以解答。这些重大理论问题通常是艺术学界具有普遍争议性的问题，如艺术的定义、艺术的界限、艺术与非艺术的关系、艺术的分类、艺术的构成、艺术的功能、艺术的内容与形式等。可以说，艺术原理的研究，是一个长期的任务：对于其中的老问题，我们应该不断进行再认识，提出新见解；而在艺术实践中提出的新问题，要求我们作出回答。③中外艺术理论比较研究：本课程研究中外艺术主要理论，通过中外比较艺术研究，为以后的专业研究打下坚实基础。④艺术理论专题研究：艺术学专题研究是比艺术学概论研究更深一层的艺术理论研究。所谓专题理论研究就是针对艺术世界或艺术活动的某一个方面进行全面、深入、细致地研究，力图从理论层面上予以诠释。例如艺术作为人类掌握世界的一种方式，其得以产生、存在、发展的内在动因是什么？以及艺术的社会功能以及艺术与时代、民族、文化等方面的关系问题等。

(2) 艺术史

艺术史方向可以开设以下一些课程：①当代艺术发展史。本课程主要以西方现代艺术史和新中国艺术史为研究和关注对象，着重关注现当代艺术史的现状和发展。②中外艺术史比较研究。该课程着重阐述中国艺术与西方艺术比较研究的意义与方法，揭示中西艺术形成过程中的特征差异，从而使学生真正获得对中国艺术的理性认知和审美鉴赏。③艺术史及艺术史学专题研究。该课程主要围绕中外艺术史发展规律进行专题研究，着重阐述各时期的艺术特征与艺术观念。针对艺术史学研究的范围与合理性，研究对象特征与主要变化，以及在艺术史研究中，对史料与史学解释等方面的问题进行探讨，以提高学生对艺术史及艺术史学研究的认识，帮助学生建立起艺术史研究的基本知识框架。

(3) 艺术批评

艺术批评方向可以开设以下一些课程：①中国古代艺术批评研究。该课程主要针对中国古代艺术批评方法进行研究，揭示传统艺术批评方法的精神实质，即受儒家思想影响的“以意逆志”法，受学术传统影响的“推源溯流”法，受庄禅思想影响的“意象批评”法，并以此为支柱，构成中国古代艺术批评方法的独特结构。此外，关注中国古代艺术批评的外在形式，对具民族特色的批评形式加以探讨。②当代艺术批评现状与问题研究。关注当代艺术现象，利用批评的力量引导当代艺术发展是艺术批评的现实价值。但是，当代艺术批评能否客观、公正的阐释与评价当代艺术现象，能否切实有效地发挥其应有的引导作用，所以，当代艺术批评现状与问题研究又是艺术批评研究要密切关注的课题。③中外艺术批评比较研究。该课程围绕中外艺术批评比较方法进行理论研究，解释中外艺术批评的观念差异和研究方法的差异，梳理中外艺术批评比较研究的相互关系。④艺术批评专题研究。该专题围绕确立艺术批评史框

架的理论问题进行探讨，采用多视角的艺术观念，系统地考察中外艺术批评发展过程，挖掘在这一过程中不同程度上体现的艺术批评的本质特征和观点主张，描述艺术批评的演进历程，交代艺术批评与其他文艺批评及变迁的历史背景。

(4) 艺术教育

从古代的师徒相授到现代的课堂讲学，艺术教育是艺术文化传承的主要方式。如何有效、合理地进行艺术教育，也是艺术学研究的重要课题之一。笔者认为以下课程可以作为艺术教育研究的专业课程：①教育学原理。艺术教育研究作为一门与艺术学交叉学科，其研究重点不在“艺术”，而在“教育”。如何促进艺术教育是艺术教育研究的目的所在。要促进教育就要懂得教育，教育学原理是了解、掌握关于教育基本原理的必修课。②中外艺术教育史研究。该课题围绕中外艺术教育史的发展状况及教育背景进行研究，包括艺术教育理论观点的分析与思考、艺术教育文献选读等，以此形成对艺术教育理论的深层探讨。③中外艺术教育比较研究。该课程围绕中外艺术教育观念的比较进行理论研究，阐述中外艺术教育的观念、教育教学方法和教育理论研究方法上的差异，梳理中外艺术教育比较研究的相互关系。④艺术教育专题研究。该专题围绕艺术教育的本质特征进行系统的理论探讨，全面考察艺术教育与社会相互关系的历史演变及教育观念的形成，挖掘艺术教育所体现的不同教育思想与教育本质，梳理艺术教育涉及的社会背景。可以参考教材：A.《中国近代美术教育史》，潘耀昌编著，中国美术学院出版社，2002年。这本教材所关注的是与主流美术发展相适应的美术教育活动，其中包括对绘画、设计、美术史论等具体教学的微观分析和教育思想的宏观透视，这有助于学生了解中国近现代美术教育思想和教育实践的发展历程。B.《西方艺术教育史》，[美]阿瑟·艾夫兰著，四川人民出版社，2000年。此书是西方英语世界中关于视觉艺术教育史一本重要著作，它将使学生对西方专业、普通和师范艺术教育的产生、发展与演变有一个整体的了解。此外，还有其他一些与艺术学交叉的相关学科，如艺术管理、艺术文化产业等等，它们的课程设置皆可以根据研究方向与研究重点机动设置，本文不再一一详述。

3. 二级学科艺术学研究方向之逻辑关系

上述是对各研究方向课程设置的一些构建，但探讨作为二级学科艺术学专业课程设置所涉及的四门专业(艺术理论、艺术史、艺术批评、艺术教育)依然给我们提出一些问题，也就是如何将这四门专业整合融贯在艺术学学科的计划之中。譬如，如果每个专业都是完全抽象和独立的，那么我们该如何在每个专业之间建立联系。反过来，如果这些专业都是相互关联的，那么又当如何来理解它们之间的差异？美国学者列维提出的有关界说的“放射理论”(radiation theory)可以启示我们思考，这种放射理论意指“从一个物象的动态中心向外放射，就像扔进池塘里的一连串石子激起的水波一样，这些波纹在池塘的边缘混为一体，而激起波纹的动力原点依然清晰可见。”[8]这种说法可以使我们在谈到上述四门专业的主导性放射意向时做出以下描述：在艺术理论领域，其主导性放射意向在于阐释艺术之发生、现象、本体所指以及其相互之间的逻辑规律，并通过对艺术的理论界定、澄清、修正在概念和义理上实现自己的学科价值；在艺术史领域，主导性的放射意向在于从时代、传统、风格的角度出发来理解艺术作品，并透过这些现象揭示出其背后的文化社会理念与意志。在艺术批评领域，主导性放射意向在于完善人的感知能力和作出本质性的判断，这种意向尤其是对现时的艺术发展具有导航作用。在艺术教育领域，其主导性放射意向则是艺术实现的人本的社会价值的整体呈现，这种意向源自人类对自身文明进化的一种本质需求。从以上的论述我们可以清楚发现，艺术理论、艺术史、艺术批评、艺术教育是艺术学研究中的

核心内容。如果说二级学科艺术学是“放射理论”的动力原点的话，那么艺术理论、艺术史、艺术批评、艺术教育就是因动力激起的放射状波纹，丝丝相扣，环环相绕。

再者，艺术学研究方向还牵涉到一个更加宏观的问题，这也是我们在课程设置过程中不可回避的因素，即艺术学是一门人文科学。如何使艺术学学科置身于强大的人文科学的关照之下，这是事关艺术学学科学术品质升华的根本。如：传承的艺术以历史为活动的特殊场所，与艺术史专业方向关联；批评的艺术以哲学为典型的领域，与艺术哲学和艺术美学相关联，诸如此类等等。如此一来就使沟通的艺术与语言和文学融合在一起，这将勾连起千丝万缕的学科与专业交叉问题，也使艺术学融入整体的人文学科所关注的人类价值观念之中。

最后，需要指出的是，以上作为艺术学二级学科各个专业方向的设置，在南京艺术学院艺术学研究所已经付诸实践，在近年来的硕士研究生培养过程中也取得了相当丰硕的成果与教学经验。下一步的工作就是在博士研究生的培养方向上作进一步的努力，尤其是在中国传统艺术史与中国传统艺术美学这两个研究方向上，通过对中国传统艺术理论进行更深层次的阐释，将其审美特点与发展规律进行系统的梳理与把握，使之形成自己的专业研究特色，进一步带动中国艺术学脚踏实地地向前发展。总而言之，二级学科艺术学专业的课程设置必须坚持的原则是：既要注重体现学科本体之逻辑体系，又要与交叉学科产生互动，同时，还要与教学单位的师资结构、基础设施配备步调一致，这样才可以使学生在扩大专业视野的同时，真正实现“学以致用”的社会要求。当然，中国艺术学中存在的问题，有很深的历史和理论的原因，非朝夕之间即可解决，但只要我们合理地设定了艺术学二级学科研究方向，就能推动中国艺术学知识体系向着更有利于学术发展的方向前进。

倘若从上世纪20年代就开始算起的话，我国的艺术学研究虽然已走过了近80个年头，但是作为一门独立的学科还很不成熟。然而，随着我国高校建设的快速发展，艺术学这门尚未完全成熟的学科却已慢慢开始普及。对于一门在实际教学中已经开课的学科来说，其具体的学科框架如何构建似乎已不是那么迫切，而摆在我们面前的首要问题倒是如何设置具体的教学课程。本文就南京艺术学院艺术学的课程设置情况，试图为二级学科艺术学的学科建设构想出一份更加合理、清晰的课程设置蓝图，但是，苦思冥想之后还是觉得此非轻而易举之事。拙文既成，不足之处，还是希望得到业内专家的批评与指正。

参考文献

[1] 刘道广.难产的艺术学和艺术学的难产.湖北美术学院学报，1999(4)

[2] 方仪.艺术学作为单独学科门类刍议.学位与研究生教育，2005(10)

[3] 方仪.作为门类学科的艺术学学科群之构想——艺术学学科建设再思考.南京艺术学院学报(美术与设计版)，2006(1)

[4] 张道一.艺术学研究的经纬关系.贵州大学学报，2004(2)

[5] 张道一.艺术学研究(丛刊)第一集.南京：江苏美术出版社，1995

[6] 易中天.论艺术学的学科体系.厦门大学学报(哲学社会科学版)，1999(1)

[7] 刘道广.艺术学：莫后退.艺术百家，2007(1)

[8] A W Levi. The Humanities Today. Bloomington: Indiana University Press, 1970: 26

原刊《学位与研究生教育》2005年第4期

广播电视艺术学

阶层分化与媒介责任

许　永

一、中国阶层分化的新特点已经形成

中国在历史上是一个农业大国,又曾是一个以宗法血缘关系缔结起来的封建大国,长期以来在阶层分化上体现出浓郁的农业文明特色。由于简单的自然经济难以产生因大规模生产或商业流通而迅速致富的阶层,所以,财富与权力有很强的对应关系。治人者和治于人者成为基本的社会组成,无数"布衣"头悬梁锥刺股就是为了进入治人者的行列,这也使处于社会高端的治人者同时也是文化知识的拥有者。中国历史上,这样的结构一次次被农民起义所颠覆,又一次次被掌权者修复。

1949年以后,中国社会经历了将近30年以阶级斗争为纲的时代,"以阶级斗争为纲"、"计划经济"和统一意识形态形成政治、经济、文化的相互解释、相互支撑的稳固结构[1](P4),在这种格局下的阶层分化也体现出一种稳固性。由于整体经济的落后和生活用品的计划配给,国人在财富上趋近于平等,主要的阶层分化除了城乡之间不可逾越的鸿沟外,还表现为事实上的权力分化和精神上的阶级分化。拥有权力的人同时拥有较高的社会地位,作为普通民众的工人、农民因为阶级成分的关系成为精神上的优越者,成为打击"阶级异己分子"的主要力量。而"地、富、反、坏、资本家"等则成为"无产阶级"的对立面。这是一种带有明显中国特色的,充满意识形态色彩的非正常分化。计划经济在本质上要求这种状态的持续和稳固,于是"阶级成分"成为一个人与生俱来的地位符号,在一部分人被剥夺诸如"参军"、"上大学"、"提干"等向上流动的机会时,让另一部分人拥有相对优越的感受。其实这种感受丝毫没有实质性的内容。本质上,这种不是用个人的品格、能力作为来划定社会地位的方法,不利于阶层间的理解和协调,更不利于社会的发展与进步。

改革开放结束了中国的计划经济时代,同时结束了长期以来以阶级斗争为纲的局面,随之而来的

是社会分层发生了悄然变化，一部分得风气之先的人凭借机会和实力，迅速走过资本积累时代，成为实力雄厚的新经济力量，一部分人在市场经济的大海中纵情遨游，成为新的“中产阶层”。与计划经济时代相比，我国现阶段的社会分层呈现出明显的良性趋势，表现在以下几方面：

首先，市场经济带来了利益主体多元化格局，打破了过去阶层分化中的刚性结构[2](P315)，一部分人迅速拥有了大量财富，成为新的社会阶层。社会学认为，社会分层有不同的角度和标准，常用的标准有权力、财富、声誉等等，如果一个社会的阶层分化无论以哪个标准来衡量，处于高端的总是同一批人，处于低端的也总是同一批人，那么这种分化就存在一个分化的中轴，这个中轴往往是权力，拥有权力就拥有了一切，一切的好东西向权力聚拢，形成一种极具脆性的刚性结构，随着积聚的增加，两极分化加剧，脆性也在增加，中轴断裂的危险就到来了。由于市场经济释放了民间的大量创造力，这些创造力具备了向不同目标发展的可能，权力、财富、声誉等人们向往的东西不再集中在同一批人手里，社会分层呈现出中轴瓦解的趋势，形成一种弹性结构。这种弹性社会结构使更多的人满意度增加，也使更多的人希望有所寄托，这是促进社会稳定和谐的重要因素。

其次，中国社会的中间层人数正在增长。经济的发展使社会整体财富以较快的速度增长，大部分老百姓的收入也在持续稳定的增加，个体经济的发展让一部分人先富了起来，外资的进入使很多相关的从业人员享受了较高的薪酬，新的投资渠道不断出现，计划经济时代的许多阻碍人们致富的门槛已经撤除。如果以财富的标准来分层，已经初步形成一个收入较高并相对稳定，具有较强消费能力的群体。特别值得一提的是，由于近年来高等教育的持续大规模发展，具有高等教育水平的社会成员大量增加，这部分社会成员对自己的未来比较自信，消费的欲望和能力都比老一代强。尽管相关的就业问题已经开始出现，但整体上中间阶层的人数仍在增加。2002 年的资料显示，中国中产阶级的人数已达到 8000 万人以上[3](P254)。虽然离发达国家那样的橄榄形社会结构还有比较大的距离，但经济的快速增长使大部分高学历的人才有希望获得社会中间层的位置，这部分人的增加，成为社会稳定的因素之一。

更重要的是，社会各阶层之间的流动渠道已经打开，通过自己的努力，社会基层的优秀分子有可能得到向上流动的机会，在权力、财富或是声誉方面获得更高的地位。在这样的流动中起主要作用的是个人的品格、智慧、才情、创造力这些个人可以发挥和掌握的东西，家庭出身、领导印象等条件逐渐淡出，起点渐趋平等。许多自主创业的人和通过考试进入公务员行列的人已经证明了这一点。不仅如此，在媒介监督和其他监督力量不断健全的环境中，那些处于权力、财富与声誉高位的不合格者，也时时面临着向下流动的危险，近年来逐渐推开的官员问责制度，使那些不犯错也不作为的官员再不能像过去那样尸位素餐，随时可能有更优秀者将其替代。2005 年底，我国又加大了打击商业贿赂的力度，利用不法手段致富也将受到惩罚。阶层间的流动使层间壁垒打破，更加有利于不同人才的脱颖而出，是社会充满活力的标志。社会学家认为，中国现在已形成了工业化社会的阶层结构，各阶层的位序已基本确立，今后不会有大的变化[4]，但各阶层内的人员是可以流动的，正是这种流动，使社会的稳定和谐更有保障。

二、媒介在阶层分化中的影响力正在增长

应该说，改革开放以后在阶层分化、阶层结构和阶层流动等方面出现的积极变化已经为社会的和谐稳定打下了比较好的基础，但由于我国社会转型期的特殊性，阶层分化中的利益关系变得十分复杂，

有许多因素制约着社会公平的实现，许多力量堵塞着层间流动的通道，社会结构的良性发展并非没有阻力，在这种情况下，媒介有责任为促进阶层分化柔性结构的形成、中间层的壮大和层间流动的实现作出自己的努力。媒介是社会的守望者，是社会不和谐因素的发现者与报告者。当技术的力量使媒介一天天强大，成为足以影响人们判断和思考的环境力量时，媒介在阶层分化和层间关系协调中所起的作用就不仅是发现和报告了。也许在不经意间，媒介的作为就可能加剧不同阶层之间的对立与仇视，或者成为阶层间合理流动的障碍物。不可否认，媒介这些年在促进阶层合理分化和合理流动等方面确实付出了艰苦的努力，但由于影响媒介的诸多因素，特别是经济因素正发挥着越来越重要的作用，媒介在平衡各种利益关系的时候难免顾此失彼，许多表现并不尽如人意。

首先是部分媒体追逐的目标出了问题。在媒介竞争日趋激烈，传播的经济意图较大程度上覆盖了媒介产品的条件下，某些媒体嫌贫爱富的面孔表露无遗。在穷人为生计发愁的日子里，打开电视机，出现的是动辄千万的豪宅，一掷千金的豪宴。这些媒介当然知道，自己生产的是注意力，而最值钱的注意力是有购买能力的注意力，只有生产出吸引高端消费者的注意力，才能在广告商那里卖出好价钱。于是这些媒介以天然的势利眼光追逐权贵，报纸杂志上津津乐道的炫耀式权势展示，电视上不厌其烦的极端奢华推荐，给人们一种错觉，仿佛这世界只认识权势与财富，拥有了权势和财富，任何的颐指气使、一掷千金都成为值得肯定和炫耀的大手笔。隐藏在那些绚丽画面后面的，是一副对有钱人极端谄媚，对穷人极端冷漠的面孔。这种媒介宣传的结果，让处于财富高端的人增加了优越感，也让处于低端的大部分人感到自卑、压抑和愤怒，其结果只能加剧阶层之间的隔膜和敌视。

其次，媒介在维护社会和谐稳定，发挥舆论监督方面的作用尚有待加强。近年来媒介监督的力量正在加强，许多涉及重大贪污受贿、渎职的案件，都是在媒介披露以后得到查处的。可是，在此过程中，媒介自身的操守也在经受考验，有时为了自身的利益不得不有所保留或有所忌讳。当权力失去应有的监督，就有可能因滥用而造成对弱势者的剥夺和伤害，扭曲了如拆迁补偿、国企转制、救灾扶贫等弱势群体得到补偿的途径；也有可能堵塞了如各级各类考试、公务员招聘、干部选拔等层间相互流动的通道。这一切，不仅影响了媒体自身的形象和政府形象，还加剧了社会底层的失望情绪，使他们和政府和媒体失去信任，对自己和社会失去希望，这种绝望的情绪无疑会使社会的和谐稳定受到影响。

此外，近年来出现的大量媒介产品中，有一种消费弱势群体的倾向。所谓消费弱势群体，是指在近年推出的社会新闻及社会纪实类节目中，媒体往往热衷于展示弱势群体的家庭纠葛与情感纷争，甚至以此作为吸引注意力的重要手段，让媒介另一端的受众在消遣别人的痛苦中得到快感。那些作为生产资源的民间纷争，在媒介那里被有意无意地放大，具备了悬念性、戏剧性、刺激性等等原料要素，生产出足以吸引眼球的媒介产品，从中获取高额利润。对媒介来说，这种新的生产原料的发现，无疑大大开拓了生产和盈利的空间，但作为生产原料的底层民众，不仅事态的发展有可能超出当事人预料，变得不可收拾，而且在事态进展中，当事人的权益和隐私均难以得到保障。媒介在利用了当事人求助媒体的心理以后，并未真正地施以援手，而是无情地消费了他们的痛苦，特别是那些媒介热衷的连续性事件，被激发的受众在不完全知情的状况下有可能推波助澜，把原本可能缓和的矛盾推向极度对立，造成对当事人的极大伤害，从长远看，这样的伤害侵犯的是整个社会底层的利益，被侵犯者一旦醒悟，激发出的将会是一种具有破坏性的力量。《2005年社会蓝皮书》显示，1993—2003年间中国群体性事件数量已由1万起增加到6万起，参与人数也由73万增加到约307万。造成这一事实的原因固然是多方面的，但弱

势群体反映问题的通道不畅,媒介关注另有所图,显然成为加剧矛盾的重要因素。

三、媒介应该在促进社会分层的良性发展中发挥作用

综上所述,媒介在影响中国现阶段的阶层结构与分布状况方面也许难有太多作为,但是稍不留意,则有可能在制造阶层间的矛盾对立,阻塞阶层间的合理流动方面形成巨大能量。如果对这一点没有清醒意识,忽略媒介在这方面的强大功能,那么即使不存在主观故意,也有可能加剧社会各阶层之间,特别是权力和财富分化的两极之间的深刻仇恨和难以缓解的敌意;有可能阻塞层间流动的通道,使社会底层的人群失去希望,而这两种状况均会对社会的稳定和谐构成潜在的威胁。所以,正视媒介在促进阶层合理流动、缓解阶层对立中的作用,才能保证媒介运行与社会运行之间的良性互动,促进社会和谐发展。在这方面,媒介实践也已经提供了很多值得总结的经验。

第一,媒介应切实承担起守护公平与正义的责任。媒介在大众心目中本来就是公平和正义的化身,处于社会底层的民众特别愿意把最后的希望寄托在媒体身上,媒体守护了公平和正义,也就保护了这部分人的利益。首先,媒体应在制度的改革发展中发挥建设性作用。近年来,媒介在这方面的作为令人瞩目。众所周知的孙志刚事件,是媒介推动下促进制度改革的典型案例。此后,拆迁补偿制度的完善、官员问责制的推开,国企改制中的制度性修正,农民工待遇问题的新规出台,每一件都有媒体的参与。这些政策上的进步无疑是执政者倾听民意的结果,是社会环境走向开放的结果,但媒介作为桥梁的作用不可忽视;其次是对制度政策执行中程序公平的守护,特别是在用人制度的执行和财富分配制度实际操作中的公平监督。因为这两种制度直接涉及阶层之间的流动和变化,有时候表现出来的只是某个个案,但关注这些个案的是与之相关的一个群体乃至一个阶层。如公务员考试与招聘的过程,干部公开选拔的过程,又如国企改制中的财富流向和分配过程等等。公平的政策需要公平地执行,程序的不公不但导致结果的不公,更使政策的公平成为虚设。在这方面,媒体有着先天的优势,理所当然地应该以民为本,成为守护程序公平的重要平台之一。保证阶层之间的流动可以在一种公开公平、理性有序的状态下持续运行。

第二,促进阶层间的互动和交流,增加阶层之间的理解和沟通。这方面媒介可做的工作也有很多。例如,可以通过创造"场合地位"的途径[2](P286),为社会不同阶层,特别是社会地位偏低阶层的人找到合适的自我表现的途径,让他们在"实现梦想"的过程中体会到自身的价值,获得成就感和幸福感,如电视媒体推出的"梦想中国"、"超级女声"以及类似的特长展示类节目,让普通人在某一个特定的场合表现出其特别优秀的一面,在这个场合中,他赢得了众星捧月般的光彩,获得了至高无上的地位。尽管这种地位在社会分层中属于"非正式地位",但对当事人无疑是一种极大的激励,对相关阶层的大量人群也是一种希望的展示;再如,通过策划某些不同阶层普遍关心的话题,创造共同参与、共同讨论的机会,也是媒介一种很有意义的尝试。在这种讨论中,现实的身份和地位不再重要,知识、才华、智慧和洞察力以及表达才能才是确立其话语地位的首要条件。这样的讨论不仅能增加讨论各方的相互了解,也足以开启智慧、发现希望,让处于中下层地位的人们在对自己和他人的重新认识中有所领悟,增加自信,赢得进取的动力;同时,深入揭示不同阶层的生活轨迹和心路历程,也会使不同阶层的人群间增加了解,让人们懂得,亮丽光鲜背后可能有常人无法承受的心理压力,而平凡普通的生活中也有值得珍惜的真情

和智慧闪光，从而习惯于理解和宽容。这些年来，媒体推出的大量纪实类作品就已经很好地发挥了这方面的作用，但如果出发点和定位不准确，同样的节目或作品可能会有不同的客观效果，只有在选题、策划和所有相关的媒介活动中始终保持清醒的自觉意识，才有可能把事情做好。

第三，为普通民众提供学校以外的教育资源。随着职业科技含量的提高，大量下岗工人和进城务工人员在自身条件上存在许多局限，由于缺少及时更新观念和更新知识结构的途径，他们对社会变化的规律和必然性缺少认识，对产业调整和技能转化的趋势和大局不甚明了，对新岗位所需要的新观念、新知识、新技能也没有学习和掌握的途径。这种状况使他们在职场屡遭挫败，由此积攒了大量的怨气和怒气，当这种怨气和怒气积攒到一定程度，就可能导致过激行为和"群体性事件"。解决这类问题的最好办法当然是为普通民众提供足够的教育资源，可是，我国的现状是，学校教育资源处于极度紧缺的状态，适龄人口的受教育问题尚未能完全解决，不可能为下岗者或进城务工人员提供大面积培训机会，在这种情况下，媒介理应成为普通民众再学习再提高的免费学校。首先，媒体可以通过某些通俗有趣的方式，让受众对社会发展的趋势和生存方式的变化趋势有所了解，激发他们萌发改变自身条件、改善自身能力的愿望，在此基础上，充分提供就业必需的新观念、新知识和新技能。现在普通民众大部分是具备再学习的能力的，只是通过学校和各类培训班学习一是需要成本，二是要跨越一定的学历门槛，假如媒介有意识地来做这件事，情况就不一样了，媒介通过最近十几年的发展，已经成为环绕在每个人身边的一种最贴近最廉价的信息资源，如果这一资源能较好地发挥再教育功能，则将对提升普通民众适应社会的能力、适应未来生存的能力，乃至提升整个民族的综合素质都有极为重要的意义。近年来，电视媒体在这方面的一些举措值得关注。现在，除各级教育电视台正襟危坐地讲课外，从中央到地方的许多频道均开播了以就业求职为内容的参与类节目，这类节目通过现场招聘会等形式浓缩和再现了职场竞争的新内容新特点，对参与者的多种潜在素质有比较深入的发掘和评价。通过收看这类节目，不仅可以得到就业动向和用人单位人才需求的最新信息，更重要的是，收看者在与参与者的默默比较中认清了自己的长处和短处，明确了努力的方向，在今后的求职就业中就可以避免盲目行事，为自己找到合适的位置。目前这类活动在网上已有出现，平面媒体上还不多见。就现有的节目看，针对白领和中高级学历的比较多，真正面向社会基层或进城务工人员的还是太少。

第四，关注弱势群体，在创造真诚友善的生存环境中发挥积极作用。在信息社会中，媒介参与了环境的创造，要使我们的生存环境充满真诚友善，媒介自己首先要满怀真诚友善。对弱势群体的关注中最需要的是对对方的尊重，除了消费弱势群体这种明显的问题，媒介在这方面最容易犯的毛病就是以救世主的姿态出现，以同情怜悯的态度去发现他们的痛苦，这实际上已经事先把自己和对方拉开了距离。只有尊重对方、尊重事实、尊重生活本来的发展流程，才能真正有所发现，也才能真正对他们有所帮助。特别不能人为地扩大矛盾、制造看点，那样伤害的不仅是对方，也不仅是一个群体，还破坏了我们生存的环境，加剧了弱势群体对社会其他阶层的仇恨和对社会的不满。此外，要小心保护对方的隐私，有时候，这部分人群尚无保护隐私的自觉意识，媒体要做的不是乘虚而入，而是主动为对方着想。媒体是用叙述和画面来表达观点的，在处理与报道对象的关系时，媒体的态度总是能透过纸张和画面表露无遗，是冷漠、倨傲、怜悯，还是平等、友善、体贴，不仅当事人会有不同的感受，事态会有不同的发展，而且这些表现将成为我们生存环境的组成部分，成为不同阶层间人际交往的一种示范。

第五，为普通人提供文化消费，让他们在娱乐中得到心灵抚慰，增加与社会的融合度。近年来，电视

媒介和网络媒介均提供了大量面向大众的文化产品，其中不乏积极的态度和创作的热情，不乏对普通人美好心灵的发现。但由于我国独特的历史背景，媒介推出的文化娱乐类节目从一开始就生长在非议中，因此反而更加极端地带有“非教化”性，仿佛任何“意义”的加入都会影响娱乐的效果，这样一来，媒介推出的文化娱乐产品除了承载商品的盈利性功能外，再无暇顾及其他，为收视率、上座率而一味迎合、一味逗笑，其结果已导致厌倦的产生。与此同时，悄然登场的大量韩剧给了我们一副清醒剂。韩剧在好看、耐看的同时，并未排斥对教化内容的负载。那些人物丰富的内心世界展示，给予受众的是一种精神上的享受与心灵的抚慰，潜移默化地修正着不同阶层的人群中那些偏离主流的价值判断，增加他们与社会的融合度。此外，在媒介产品日趋分众化的形势下，媒介已出现对具有较高消费能力的人频送秋波的现象，制作专门针对白领人士和财富人士的节日开始增多，这种现象从经济规律的角度看有其合理性，但什么时候都不应忘了为最广大的普通民众提供文化消费品，因为除此以外，他们几乎没有能力享受其他的文化娱乐了，媒介应该使他们感受到被关注被尊重的温暖。事实告诉我们，在追求利润的同时，媒介提供的文化娱乐产品完全有可能增加民众的满足感，缓和阶层之间的对立，增加他们对环境、对社会的认同感，促使不同阶层的人群更好地融入社会。

我们的社会正在一天天走向理性、走向进步，社会阶层的分化也正在按工业化社会的必然规律走向成熟走向合理。在这个过程中的阶层流动是社会活力的体现，是一个必经的流程，更是未来社会保持稳定和谐的一种常态。媒介在这个过程中所做的促进阶层间相互了解和正常流动的工作，必将发挥更为积极的作用。

参考文献

[1] 陶东风.社会转型与当代知识分子.上海：上海三联书店，1999.
[2] 郑杭生.社会学概论新修.北京：中国人民大学出版社，2000.
[3] 陆学艺.当代中国社会阶层研究报告.北京：中国社会科学文献出版社，2002.
[4] 陆学艺.我国社会结构发生历史性变化.深圳商报，2003-11-21(12).

原刊《南开学报》(哲学社会科学版)2006年第2期

艺术批评

美术学

当代中国书坛格局的形成与由来
——20世纪末的思考

黄　惇

当我们跨入21世纪时，回眸20世纪以来中国书法发展的历程，真可谓是百感交集。中国这100年的历史，从戊戌变法失败、八国联军火烧圆明园，到辛亥革命清王朝覆灭；从五四新文化运动到新中国的成立；从文化大革命对传统文化的残酷摧残，到近20年来改革开放经济的繁荣，书法艺术经历了血与火的洗礼。80年代以来，中国大地因社会稳定、经济发展、政治宽松，掀起近20年不衰的书法热潮，在这热潮之中首先是以1981年中国书法家协会成立为重要标志的社团兴起，同时书法理论、书法教育、书法创作、书法展览、书法出版物、对外书法交流均得到了超越历史任何时代的发展，在这一时期多元并存的当代书坛格局逐渐形成。百年之中尽管沧海沉浮，但中国这一个古老的传统文化在世纪之交不仅容颜未衰，相反更加放射出他强烈的生命光彩。如何在新的世纪中使书法艺术——这一中国文化遗产也是世界文化遗产能更加枝繁叶茂，我们认为冷静地分析当代书坛诸种格局的形成及其由来，研究其在艺术上的成就与存在的问题，探索其历史的价值，有着重要的意义。

一　清代碑学影响下的流风与碑派的新发展

当代书坛的第一支重要力量是清代延续至今的碑派。

崇碑思潮的出现，可追溯到清代初中期的前碑派，大抵从郑簠(1622—1693)起，有了专一向汉碑学习的典型。雍乾时扬州八怪中的金农(1687—1763)受郑簠影响，开始完全舍弃王羲之以来的传统，在师碑的同时，转向对古代无名书家的学习，他曾有这样一首诗："曾稽内史负俗姿，书坛荒疏笑骋驰；耻向书家作奴婢，《华山》片石是吾师。"[1]金农书法的实践甚至比这首诗所表达的走得更远，在他的隶书、碑化了的行书和后期的隶楷、漆书中，成功地实践了自己的思想。

金农以后的碑派，实际上正是像金农那样以舍弃二王系统的文人书法传统为代价的，并同时从碑版、金石和非文人书家的民间书法中开掘出了另一传统。从书法本身发展而言，二王一脉的文人书法传

统在清代主要是由赵、董书风为体现的，由于帝王之喜好，文人书法被宫廷化，蜕变中失去了其本身具有的自由精神，因此在当时成为碑派革新的对立面。在碑派的发展中，理论家充当了先导的作用，尽管阮元、包世臣和康有为三位碑学理论家对待帖学的态度不一，但在崇碑的立场上却是前后一致的。值得充分注意的是他们大都在宏扬金石碑版的同时，否定了宋代以来学习书法的主要对象——刻帖的价值，以为《阁帖》漫漶、屡屡翻刻失真，而认为只有碑刻保留了千年之典型。这种观点，在康有为(1858—1927)所著《广艺舟双楫》中发展到了极点，他专列《卑唐》、《尊碑》两节，在以北朝碑刻与唐碑的比较中，以魏碑审美为评定标准，完全漠视书法发展的历史。当然毋庸置疑，清代碑派所走的路依然与历代各家变革之路相同，所谓"借古开今"是也。康氏思想的宗旨即是变革，如其所言："盖天下世变既成，人心趋变，以变为主，则变者必胜，不变者必败。"[2]然而清代碑派所崇尚表现的金石气，显然是从风化、漫漶之金石拓片中获得，其特征表现为用笔追求厚重、苍茫、浑穆，这种追求在短短百年的碑学运动中，使笔纸的运用、书法的审美趣味都发生了巨大的变化。令人不解的是在碑学高潮之中，似乎谁也没有用其之矛去攻其之盾，那些被康有为鼓吹的穷乡儿女造像，不论如何残破漫漶或错字连篇一样受到顶礼膜拜，似乎并没有人去问一声，为什么刻帖漫漶、翻刻失真即当抛弃，而碑刻漫漶、残破模糊，却当倍加颂扬呢？康氏回答得并不错，"碑学大播，三尺之童，十室之社，莫不口北碑写魏体，盖俗尚成矣。"[2]潮流到来的时候，掩盖了一切。

康有为的《广艺舟双楫》堪称碑派理论的总结，20世纪初它的影响是空前的，在开掘碑派审美，研究碑派技法方面做出了卓越的贡献。然而由于其尊碑贬帖的过激立场，负面效应也十分强烈。清代以来的碑派开启了一个帖派所不能囊括的以篆隶、北碑和无名书家为中心的传统，但却抛弃了这个原始传统进化后的二王一系文人书法传统，碑学理论中所蕴含的这种反传统主义，导致了整个中国书法传统的断裂，这种思潮从清中叶以来一直影响到当代，当然毫无疑问也漫及日本与韩国的书坛。

20世纪初对后世有重大影响的书家，几乎清一色都是从碑派大潮中涌现出来的。民国初年聚集于上海的吴昌硕(1844—1927)、康有为、沈曾植(1850—1922)等，是其中杰出的代表。他们的作品散发着浓郁的金石气，风格以雄浑、厚重、朴拙为主要特征。这一时期直到二三十年代涌现出的许多书家，几乎都对五四以来的新文化运动漠不关心，坚持走摹古的道路，若曾熙、李瑞清、萧蜕庵、王福庵、罗振玉、王个移、钱瘦铁、朱复戡等等。吴昌硕的众多弟子，几乎仅守师门鲜有创造。李瑞清等人则描头画角、极尽颤抖之能事去表现康有为提倡的"雄奇角出"。唯王福庵以工稳秀雅的篆书另辟蹊径，在运用碑派笔法的同时，以工笔回归秦唐二李和二周金文。

从清代中期碑派崛起，循序出现了隶书、篆书、北碑的高潮，而进入民国时期隶书创作表现平平，篆书则向雄浑和秀雅两极发展。最有影响力的还是以康有为所实践的北碑，但这一时期的摹古风气已使吴、康、沈之后的书法家丧失了创造的活力。碑派大潮之后的退潮势所必然，这在李瑞清僵化的笔下，及吴氏弟子多人一面的流派书风中，无可奈何地展现出来。

吴、康、沈的弟子们和许多私淑弟子，一直活动到20世纪的八九十年代。民国初康体风靡一时，但40年代已鲜见效仿者，随着其年龄最小的女弟子萧娴于1997年谢世，中国书坛似再难寻觅康体风貌的书家了。吴派的延续性最强，直到今日仍不乏追随者，他具有个人风格的《石鼓文》成为新的经典。沈氏的书法风格本不成熟，弟子中以王遽常宗其衣钵，而影响较大。尽管以纯粹效仿这几位大师艺术风格的作品渐渐淡化，但康氏所提倡的北碑风格和他自己所表现的拙、重、大的阳刚之美，以及吴昌硕在其篆

隶行草中所表现的金石气息，都对当代的书风施以巨大的影响。

如前所述，清代碑派中的一个重要贡献还在于开掘了向无名书家的书迹学习，向不为历代文人启齿的民间书法重新投之以新奇的目光。晚清之时，先是安阳甲骨文出土，此后西北楼兰、敦煌、居延汉晋简牍出土，更有敦煌藏经大量发现。近世以来，不仅西北汉简的出土与日俱增，更添江淮汉简[1]的大量发现，其中像《云梦睡虎地秦简》、《长沙马王堆西汉简帛书》、《青川郝家坪战国木牍》、《长沙走马楼三国吴简》都是历史上未曾见过的新资料。因而极大地开阔了人们的视野，容量之富，风格之多，足可湮没康氏笔下所举众多北朝碑刻的名目。碑派所提倡的取法对象迅速地得到扩展。这些历史上未曾发现过的无名书家书迹，在新的历史时期极大地支撑了碑派书法艺术的新发展。

甲骨、汉晋简牍残纸、敦煌写经，均于20世纪初开始被发现，但当时的书家却鲜有问津者，其原因或为康、吴等人的书法笼罩，或言书家之宗旨以摹古为主，对接受新鲜事物麻木不仁，当时的书家也许完全没有注意到，雍乾时扬州八怪中的金农早已在实践古代的写经体了。当然这一时期缺乏敏锐的理论家也是造成这一现象的原因之一。只有罗振玉(1866—1940)在研究甲骨文的同时，开始以甲骨文为素材进行创作，其他出土书迹几乎在当时书家的笔下没有反映。平心而论，罗振玉以文字学家摹写古文字的方法所书写的甲骨作品，缺乏艺术表现力，虽影响甚微，却是他首先以当时新出土的古文字资料进行创作的。然而自80年代到今天的中国，正处在信息传递高速发展的时代，一旦新出土的书迹资料公布天下，立即有众多人投以极大的热情，那些原本从篆隶碑版起步的书家，在掌握了篆隶的基本笔法后，很容易从新出土书迹的造型上获得新的感觉，并以此独张门户。在70年代末全国首届书法篆刻展上，一张摹拟痕迹明显的《石门铭》或《张迁碑》的作品可以入选，并给人以久违了的新鲜感，但随着当代书法发展的深入，先后在全国书展和各地书展中出现了汉简、秦隶、马王堆帛书、楚简、楚金文、甲骨文、中山王装饰篆书的阵阵热潮，其后以晋唐写经、魏晋残纸、汉金文和砖瓦文字、印章文字为借鉴对象的作品也纷纷出台。这些作品从创作思想到用笔特征似乎可以说完全是清代碑派的延伸，但从作品的面貌和取材的倾向来说则是全新的，我们看到许多优秀的书家，在篆隶创作中由于输入新的源头活水，对清代重新光大的这两种书体都有突破和前进。有意思的是，这种风气在日本与韩国也一样有增无减。这说明碑派尽管在三四十年代已经有退潮之迹象，但在八九十年代中国的书法热中，由于新出土资料的支撑，其发展的势头重新看好，并将影响到21世纪。

北碑一脉，当代的书家和爱好者，已不再有康有为所言“三尺之童，十室之社，莫不口北碑写魏体”的局面，多元的创作格局和大量新的出土资料，冲淡了对北碑的新鲜感。作为楷书体系的北碑，更多地成为基础训练中的一环，而隐到了创作的背后。在各种展览中魏碑正书作品相对减少，尽管它仍然占据着一定的市场，然而其表现形式往往融入了行草，静态转变为动态。民国时期那种以功力为表现的工整魏碑书风，日渐鲜见。这既是北碑一脉在李瑞清等人笔下已显颓势的继续，也是北碑一脉寻找更广阔出路的必然。

篆隶两体的创作，当然也有两难的情结，随着现代进程的发展，传统古文字学的研究队伍迅速萎缩，现阶段中国大学中文系的学生，在释读古文字能力方面甚至不如一个有数年写篆和篆刻创作经历的爱好者，大量出版的古文字工具书，亦只是以楷体对照，而不作分析。小学的兴盛在历史上曾是碑派

---

① 江淮汉简，指出土于长江淮河流域的众多汉简，相对于西北地区汉简，江淮汉简呈现出较为明显的篆书遗意，书风温雅沉稳，结构严谨。

兴起的重要因素，而今的衰退无疑将影响未来以古文字为基础的书法篆刻艺术创作。

此外，康有为所著《广艺舟双楫》作为碑派书法理论的总结，对20世纪的书法产生了广泛而深远的影响，负面效应也越来越被人们深刻地认识到。自30年代偏于一隅的成都人刘成忻在《弄翰余沈》一书对其评说批判以来，直到近二十年来，才出现重新审视其书学思想的新研究，但对清以来碑派思想加以系统的清理和研究尚待深入。近二十年来，关于碑学资料的研究亦有长足的发展，如山东一地就先后举办了《汉碑研究》与《北朝摩崖刻经研究》等专题学术讨论会。要使自清以来的碑学健康地发展，这种研究工作当是必不可少的。

二 碑帖融合的创作模式与其领域的拓展

碑帖融合论，出现于清碑派高潮之后，发展到当代，碑帖融合之路有了更广阔的视野。

早在清道光年间，两位杰出的书家赵之谦(1829—1884)与何绍基(1799—1873)已创造了碑帖结合的典型，他们手下既有个性鲜明的篆隶作品，更能在行草中将碑帖熔于一炉。以赵之谦为例，后世称其行书为颜底魏面，一称“塑行”。赵之谦的好友江湜亦尝赞美金农的行书，认为全从汉碑中溢出。因为金农未曾涉猎魏碑，故后世称其为“碑行”。据笔者研究，金农创造的这种“碑行”，在当时尚不被社会广泛认可为“行书”，金农自己也只将其当作“稿书”来看待，并对自己的这一书体抱有羞涩之感。我们注意到金农可以大胆地创作十分前卫的“漆书”，但其传世墨迹中竟没有一件是以这种碑行来创作的条幅或对联，这说明他只用“碑行”来写诗文稿和题跋。相比之下，赵之谦虽然也称自己不善行草，只会“稿书”，但他不仅用自己的“魏行”写手札诗稿，并且用于创作对联和屏条。金农时代“行书”的概念在文人眼里显然有着明确的规定，认为只有二王一系才称得上是行书，因此可以说，在如何对待传统“行书”问题上，观念的转变经历了半个世纪。赵之谦的“魏行”为后来康有为等人的书法创作铺平了道路，并从接受审美的角度扫清了障碍。遗憾的是康氏并没有意识到这一点，在《广艺舟双楫》中他既批评金农“欲变而不知变”，更批评赵之谦“气体靡弱”，以为“今天下多言北碑，而尽为靡靡之音，则赵㧑叔之罪也”[2]。帖相对于碑，以流便秀逸为风格特征，相比之下自然可视为“阴柔”一面。而当康氏对赵“靡靡之音”大加鞭挞之时，雄强阳刚的康氏一派，便将“帖”的主要审美特征也扫地出门了。用康氏自己的话说，当时“帖学渐废，草书则既灭绝”[2]。他接着说：“行书简易，便于人事，未能遽废。”显然他将行书主要作为实用来对待。他既言“帖学渐废”，那么学行书的人还能学些什么呢?晚年的康氏在反思自己一生书法生涯中意识到了碑学的不足，曾言“吾不自量，欲孕南帖，胎北碑，熔汉隶，陶钟鼎，合一炉而冶之。苦无暇日，未之逮也”(萧娴《康有为的书艺和书论》)。沈曾植则实践将《二爨》与章草之融合，并在其所作《敬使君碑跋》[3]中说：“此碑运锋结字，剧有与《定武兰亭》可相证发者。……东魏书人，始变隶风，渐传南法，风尚所趋……世无以北集压南集，独可以北刻压南刻乎?”可见其不薄帖学。主张融汇南北，兼重碑帖，相互贯通。更有早于康氏的杨守敬曾提出：“集帖之与碑碣，合者两美，离者两伤。”原本在道光时出现的赵之谦、何绍基都是走的融合碑帖之路，但在清末的碑学热浪中则被康氏理论所掩。因而碑帖融合论的真正觉醒，则要待人们在热潮退后才真正意识到。它的出现既是对碑派热潮的反思，也为以后的书法发展开启了一条通道。

不过必须指出的是，当时出现的碑帖融合论，其立足点是碑不是帖。碑学大盛之时，帖学大坏，被称

为“有清第一作手”的邓石如，以行草所作对联，可谓一败涂地，在当时帖学十分衰败的情况下，二者的相融只能是一种理想。不难想象一生致力于碑学的书家，疏于帖学，对帖学中的技法与审美情趣掌握和了解甚少，又如何能做到真正意义上的碑帖融合呢?因此20世纪初至中叶的碑帖融合书家，其立根之本依然是碑，而不是帖。严格地说，只是以碑融帖，而不是碑帖兼容。关于这一点一直到今天尚未被人们清醒地认识到。换言之，在帖学创作水准十分衰弱的时代，碑帖融合的水准必然是有局限的。

沈曾植作为一个碑帖融合论实践的典型代表，执笔学包世臣，以碑法写章草和行草，且多用偏侧之锋，并将与章草艺术特征相距甚远的《二爨》和《嵩高灵庙碑》的刀刻痕迹相糅。其风格特征主要是表现拙、生和雄肆，生则生矣，却不是“熟”后求“生”，因此点画角出而失之气韵，翻折横行而有违畅达。当然作为探索者，他走出的这一步依然有着重要的历史价值，但同时也暴露出在碑帖的融合中存在着如何才能有效地利用碑帖各自不同的特征进行融合的问题。

从20世纪20年代起步到70、80年代才显示影响力的沙孟海和林散之，一位是吴昌硕的学生，一位是黄宾虹的学生。吴、黄均以篆书见长，用笔之表现当属碑派一脉无疑，但吴、黄二人并不是死守金石碑版的典型。沙与林在长期的学习道路上，既继承了师辈的用笔又较为宽容地接受碑帖两方面的养分，并主张碑帖兼容。重要的是沙孟海的行草与林散之的草书中，成功地将碑派用笔的特质糅入传统帖派面貌之中，绝去了晚清以来碑派中“雄奇角出”的特征，他们的作品既有阳刚又有阴柔，从中我们看到碑与帖的融合，显然不应是半斤八两的生硬拼凑，而重要的是浑融无迹，出自天然。尽管他们二人风格有着较大的差异，也并不能代表所有走碑帖结合之路者的探索，但他们与康、沈不同，都长期坚持学习唐宋和明人的优秀作品，所以从他们的碑帖融合中，正可看到帖学品格的上升。在80年代到现今的近二十年的书法热潮中，碑帖融合的创作模式得到了广泛的关注，展厅效应促使作品的外在形式美与视觉张力得以扩展，从碑派营垒中走出的多数书家不满足于静态的表现手法，开始在篆书、隶书中渗入更多的草意，擅写魏碑的书家也动辄以映带、连笔使作品上下贯气。因此他们的取法自然将眼光投向帖学中的行草。至于那些原本从帖学起步的书家，在这样一种氛围的影响下，寻求以碑之养分补充自己亦不乏其人。由于80年代的后期到90年代帖学一脉重新抬头，并迅速提高到晚清以来所未到达的高度，因此帖学一脉的不断深入，也必将影响碑帖融合的品质。更重要的是在这二十年中成长起来的新一代青年书家，他们从一开始学书，就不曾在碑帖之争中受到干扰，兼收并蓄地受到碑帖的共同陶冶，并自觉地追求碑帖融合，选择碑派用笔与帖派用笔的结合。如果说碑帖融合论的出现，原本是碑派在颓势中寻求出路的手段之一，甚至可以说碑派的一个分支，此话并没有什么错，但这一时期自觉追求碑帖融合的书家，往往视野开阔，不拘囿于某碑、某派的痕迹，也不拘于自己的作品在何处立根，在用笔、造型上对碑帖两方面的资源信手采摘，随意性很大，因而他们所创作的作品往往兼有碑帖两方面的艺术语言。正是由于碑帖融合之路有着广阔领域，因此这一方面的创作实践亦将在未来的书法发展中继续发挥着积极的作用。

碑帖融合论的实践者，一方面可以在碑与帖两大系统的历史遗产中任意选择继承，另一方面却也受到来自两个侧面传统理论的夹击。历代关于帖学的理论可谓浩瀚无垠，清代碑派兴起以来，除专一研究碑学的著作外，同期关于金石文字的研究也达到历史最高峰，而碑帖融合论除借鉴两方面的研究外，如何从创作、审美、技法诸方面开拓自己独立的而不是依附于碑帖两派的研究领域，则应该是这一脉发展中的重大课题。

三 帖派的再兴与对二王系统文人书法传统的回归

经历了漫长低潮的帖派,在20世纪末的近二十年中重新找回了自信。

清末的书坛"北碑盛行,帖学渐废,草法则既灭绝"。从清中叶帖学衰退以来,到20世纪80年代止,帖学经历了近两个世纪的低潮阶段。20世纪二三十年代,在碑帖融合论开始被书坛接受时,已有一些有识之士从帖派衰败之中看到碑派所造成的传统断层给书法发展带来的危害。从1908年许桐君《草字入门》,到三四十年代于右任(1879—1964)的标准草书运动,章草和今草的研究,悄然在北碑余波中兴起。碑派思潮中本来就具有开掘原始书法形态的因素,章草自元以降已鲜有书家问津,但章草作为汉代的一种书体,似乎与碑派开掘的篆隶二体最为接近,所以对章草的研究则较易被当时书坛默认。换言之,这种研究和实践避开了与碑派的直接对抗,又与北碑、篆隶书风拉开距离。它们的出现显示了帖学苏醒的最初迹象。完全站在崇北碑立场上的于右任,于1932年发起成立标准草书学会。草书与他擅长的北碑,似乎是对立的两极。不过当他提出研究标准草书的目的是"易识、易写、准确、美丽"时,已不难发现其动机是文字改革。在"五四"新文化运动后,打倒方块字,实行拉丁化的欧化思潮喧嚣尘上,为适应文化大众化的潮流,于右任企图以规范草法,让大众掌握汉字,从而达到文字改革的目的。然而从更深层次上剖析此举,不妨也可看做是为保存国粹而与革汉字命思潮的抗争,并暗示了对汉字拉丁化的怒谴。因此可以说他的本意与推崇帖学并不相干,但客观上却起到了恢复帖学的作用。今天看来这种打着大众化旗号的草书运动,不仅有着乌托邦的色彩,而其本身将草书归一的做法,显然也有违于艺术自身的规律,因此他的标准草书运动,对于以后的帖学发展意义不大。

碑派大潮之后,真正意义上倡导帖学的是沈尹默(1883—1971)。沈氏青年时代曾用包世臣的笔法专攻北碑,47岁始学二王书法,同时上至晋宋,下至元明,他都努力学习。20世纪40年代初他的《执笔五字法》问世,并与当时亦在努力实践帖学的其他书家相与研究。至抗战胜利后,在上海已形成了一个以沈氏为中心的书家群体,如马公愚、邓散木、白蕉、潘伯鹰等。新中国成立之初,百废待兴,当时的政治气候迫使许多人离开高深的研究,转向群众性的普及工作,沈尹默也概未能免。他甚至写过小学生入门所用的《学生字格》,但他没有像其他书家那样完全放弃研究。50年代末到文革爆发前他相继发表了《书法论》、《二王书法管窥》和《历代名家学书经验谈辑要释义》等论文,推崇帖学,介绍自己学习二王的经验,尽管在今天看来,许多观点与明清人的研究相去不远,但这是晚清碑派大潮以来在当时唯一称得上是研究帖学的论文。他的论文中,有两点是具有历史价值的,一是他能从历史的立场在碑派风靡之后,回过头去审视帖学传统留下的优秀遗产,让人们重新认识系统文人书法的艺术价值;二是以浅显易懂的文字,阐释帖学一脉的书法理论。在当时古代书法史论研究十分贫乏的情况下,他的论文对推动帖学恢复和发展,起着十分重要的作用。沈尹默对帖学的研究和弘扬,以及他与上述活动于上海的帖派书家的努力(如潘伯鹰先生著有《中国书法简论》一书,亦广有影响),吸引了许多青年学子,使得当时的上海成了重新推崇帖学的策源地。"文革"结束后,70年代末中国历史上第一本全国发行的书法专业刊物《书法》在上海问世,而其第一期就发表了著名学者周汝昌的《书法艺术答问》,文章以犀利的文风推崇帖学而否定碑派的用笔方法。这篇文章一发表,便对当时还笼罩在碑派思潮中的书坛,激起不小的波澜。此后上海书画出版社先后出版了《历代书法论文选》及大量的历代优秀碑帖。回顾历史,"文革"后上海市之所以能在全国最早开启书法艺术的大门,实与沈尹默一身孜孜不倦地推广书法是分不开的。

当然沈尹默的理论和艺术创作都有历史的局限。作为碑派营垒中走出来的书家，亦不可避免地打上时代的烙印，沈氏在《书法论》中所言“笔笔中锋论”，不能不说还留有碑派用笔论的痕迹。而其限于艺术的资质，所创作的二王一路作品，也不能不说是少个性且艺术感染力弱。如果说沈尹默作为近代宏扬帖学的第一人，在20世纪50年代到70年代还势单力薄，那么在80年代至20世纪末的20年以迅猛的速度开始重新崛起。原本在全国各地就都有一些热爱帖学的书家，如同经过寒冬的种子，一遇春风，便纷纷破土而出。帖学作为中国书法史上有着千年以上传统的体系，是个永恒的存在，它并不会因为某一个时期的衰微而降低其艺术价值。

写帖的用笔与写碑的用笔，有着明显的不同。碑派的主要创作对象是篆、隶和北碑，因而在发展过程中着意开掘中国书法史上这一时期的原始用笔特征，强调涩行、中实和笔笔中锋。但就中国整个书法发展史而言，篆隶北碑一脉的用笔相对单纯。而在汉代隶书阶段结束后，书史上出现的楷书、行书和草书(指今草和狂草)，其用笔技巧却不断地加以丰富。可以说书法艺术的逐渐成熟，正是人们在抒情写意中创造出这些丰富笔法的结果，书法艺术的形式美也由静态转向动态，并得以充分的发展。清代碑学在获得成功的同时，却无情地扼制了本来已经在中国书史上就有着灿烂成就的行、草体系，二王、旭素、宋四家、赵孟頫、文徵明、祝枝山、董其昌、王铎等优秀“帖派”书家的遗产，在清末和20世纪初的碑派热浪中均被打入“冷宫”。很显然帖学在这一时期衰退的同时，用笔的衰退也是必然的。在很长一段时间里，人们甚至本末倒置，以碑派的用笔特征，来审视行草书的用笔优劣，而实际上碑派用笔的力度、速度和运笔技巧与帖派的差异是明显的。但这种站在碑派立场上的审美判断，却要求草书也如写魏碑一般慢行，甚至用秃笔书写以追求浑厚，在唐宋时代也许这是个笑话，而在碑派思潮的笼罩下，在一些书家的笔下却成了现实。因此在帖学重新崛起的过程中，许多有作为的书家自然首先注意到了帖学用笔这一核心的问题，并努力在实践中加以恢复和研究。当然首要的是重新回过头去，向东晋以来优秀的文人书法学习，于是王羲之《兰亭序》、智永《真草千字文》、孙过庭《书谱》、怀素《自叙帖》、颜真卿《祭侄稿》、苏东坡《黄州寒食诗帖》、米芾《蜀素帖》等历史上的经典作品，又获得了新生。

帖学的重新崛起，带来了对中国传统文人书法的回归思潮。20年来，由于出版物的发展，一向不为常人所见的宫廷和私家秘藏墨迹大量发表，弥补了以刻帖方式传播帖学的不足。这一不足，曾是碑派摒弃帖学的重要依据。期间不仅是历代优秀的经典作品墨迹本，即如长期以来被碑派鄙视的赵、董书法，以及清初以来因“二臣”而冷落的王铎书法都得到了广泛的传播。各地相继举行了赵孟頫、王铎的研讨会，史论家以既是历史的又是现代的眼光重新审视这些书家的历史功绩，与此同时在近二十年书法史的研究中，对东晋之二王、南朝书家、唐宋书家、元明书家的研究也有了突破性的进展，从文化史的开阔视角到个案研究的体察入微，从技法的探讨到美学意义的剖析，都使得传统“帖学”得到了相当充分的弘扬。中国书协和各省市书法社团，都十分重视向传统学习，并同样重视碑与帖两方面，历代帖学中的经典作品重新受到书家的青睐。向来重视帖学都以江、浙、沪为基地，而此一时期帖学已突破地域的局限，例如辽宁和山东等地，已成为当代这一脉的重镇。擅长写帖的书家，遍及全国各地。

当代的帖学书家，从取法上说，不仅重视二王，也同样重视唐、宋、元、明的方法风格；从观念上说不仅注重传统的回归，在继承的同时更注重创造；从风格上说，尽管求晋韵、追唐风、学宋意的不乏人在，但更多的则受到晚明书家感染，追求气势和情性的表现，究其原因，实是今日个性张扬时风与展厅效应之影响。另一方面外界喧闹的环境，促使人们在几案上静下心来，以书法回归自然的宁静，因此赵书、董

书乃至晋唐小楷亦悄然风行。对于帖学一脉中最能体现作家情性的草书,20年来取得了长足的发展,涌现出不少优秀的书家。由于草书尤其是大草的挥洒,更接近现代人的审美,所以在各种展览会中大显身手并备受欢迎。世人大可不必有杞人之忧,"草书既绝灭"的时代已一去不复返了。

如果说清代碑学的功绩是开掘了帖学以外的书法传统,那么今日之书坛能同时展示碑、帖两大系统则是书法史上从未出现过的新局面。因此可以说帖学的重新兴起,既是对清代碑学长期压制的反叛,亦是当代突破清代书法笼罩的历史必然。

四 外来艺术思潮的冲击与"现代书法"的探索

书法的古典主义色彩和独特的文化内涵,使得西方文化对它的影响较为缓慢。

从晚清曾国藩、张之洞为首的洋务派主张"中学为体、西学为用",到五四新文化运动打倒孔家店,在民族危机日益深化的同时,西学东渐成为一种不可逆转的潮流,西方文化开始不断冲击着中国的传统文化。打开闭关锁国的大门,随之而来的是学术界、教育界、美术界、音乐界等出现了向西方学习的热潮。

绘画与书法是两个最近邻的中国传统艺术,五四运动时,主张革中国画之命者,对以四王为代表的正统画派所表现的艺术上因袭摹仿风提出了强烈的批判,并极力倡导对西洋画写实精神的学习。1927年康有为保皇复辟失败,亡命外国使馆,写出《万木草堂藏画目》,将变法思想注入他对中国画的认识,提出"合中西而为画学新纪元"的主张,但他似乎完全没有思考过以西方文化来改造他所钟爱的北碑书法。从康有为、陈独秀到以后的徐悲鸿,几乎将引进西画改造中国画的革命口号笼罩了整个美术理论界,至于这种革命究竟对中国画带来了怎样的危害,以及究竟怎样对待中国画优秀传统的争论一直持续到了今天。两相比较,书法在晚清、民国历史舞台上,却始终未出现中西文化的碰撞,不仅主张革汉字命、实行拉丁化的激烈举措未曾动摇书法的古典色彩,甚至那些五四新文化运动的领袖,也未放下他们手中的毛笔。这一碰撞的时间表整整向后推迟了70年,到20世纪80年代才在中国出现。

当代中国书法,在对外交流方面,最密切的是韩国与日本两国。90年代前期中国与韩国建交,打开了中韩历史上书法交流的新大门。在建交前韩国已有著名的书家访问中国,并带来他们的书展。韩国书艺强烈的传统色彩给中国书家留下了深刻的印象,由此使我们了解到除中国、日本以外,书法在韩国同样受到高度的重视并具有很高的艺术水准。近年来在两国书法家不断的交往中,相互借鉴和学习的领域亦在不断的拓展。与日本早在20世纪50年代,就开始了书法的民间交流,但当时不仅范围较小,且主要是中国的书法展赴日展出。70年代末中日书法在"文革"以后重新开始交流。1981年在中日友好协会的促进下,成功地兴办了《日本中国书法交流展》,日方参展的是第二十五回《现代书道二十人展》,这20位日本代表书家的作品在中国引起广泛的注意。其作品可分为汉字书法、假名书法两大类,其中汉字书法主要表现为篆、隶、北碑和明清样的行草。战后30年中,日本书法究竟发生了怎样的变化,当时的中国书坛完全不知。因此"二十人展"不仅向中国人展示了当时的日本书坛的现状,也为中国书法的发展提供了一条可资借鉴的道路。以后在中国书法家协会成立后,中日两国的书法交流日渐频繁,日本书展不断进入中国,人们更从20位代表书家外,了解到日本还有少字数派和墨象派。在80年代初的中国书法界,大多数书家较易接受日本汉字书法中的篆隶北碑书法,这是清代碑派书法在日本的延伸,所不同者日本书家对碑派书法注入了更多的笔情墨趣。与此同时明清样书法也对中国书家中帖派一路给予

启迪(所谓明清样实指中国明末清初的行草书一脉,典型代表是王铎与傅山),这使得中国书坛对明末清初的遗产兴趣大增。这些作品虽然倾注了日本当代书法家的艺术创造,但由于毕竟离中国传统不远,所以他们的影响,随着中国书法热的出现,很快被中国书家自己创造的多种风格所湮没。

在日本书坛并不占主流派地位的少字数派和墨家派虽不完全一样,但却是日本在战后才主要发展出来的新流派。前者以一两个汉字为题材进行创作,既适应了展厅效应的需要,又适应了现代生活快节奏下人们游戏笔墨的需要,当然也可视为日本战后汉文化传统急剧衰退的产物。后者则是日本受到西方现代抽象主义绘画影响的结果,鉴于这两种类别的文化特征,加上80年代前期西方美学思潮在中国的大量引进,因而对当时中国少数书家产生了较大的影响。被称之为中国的"现代书法"流派,正是首先受到了日本前卫墨象派的刺激而出现的。

中国前卫一派的成员较为复杂,起初大多是画家兼书家参与进来,而他们在画和书两方面都可以说成就不高,于是找到了这个缝隙以求发展。从创作思想上而言,几乎是西方抽象主义与日本前卫派的翻版。以后随着改革开放的深入,西方来华学习书法的留学生进入中国,由于文化观念的不同,他们大多数只能触及中国书法的皮毛,汉语的隔膜和留学时间短暂,无法使这些学生潜心学习基本功,所以书法中的笔墨游戏在他们手中成了中国文化的"代表",而且往往热衷于类似少字数与墨象派的书写。在他们许多人眼中中国书法就是抽象的绘画,他们主要关注的是汉字的点、线和其平面构成的视觉效果,并从中去感悟中国的文化内涵。书法能在20世纪的西方成为一个现代抽象主义流派的分支——书法画,大约正是从这种观照出发的。

"现代书法"流派从80年代末和90年代初,逐渐被展览会接纳。我们使用"接纳"这个词汇,也正是说明,以传统书法为主流的书坛和以传统审美为主流的观众,在对待"现代书法"上始终是被动的。但是宽松的接纳不等于承认。在各地都出现的这些"现代书法"探索展,往往轰动有余,而责难甚烈,被贴上种种西方现代抽象主义流派名称的作品,大都较为低劣。其创作手段,从摹拟象形图画文字到使用多种色彩画字。从使用拼贴、镶嵌、浮雕等手段,到抛弃毛笔使用喷枪,只要是在理念上沾上一点点书法的皮毛,便被贴上"现代书法"的标签。当然现代书法的队伍中不乏真诚的艺术家,其中有些作者本身传统书法艺术的创作还负有盛名,他们之中的探索也具有一定的现代意义,但鱼龙混杂、泥沙俱下的现象干扰了人们的视线,其中许多作品实际上是西方现代抽象主义与中国传统书法撞击的残渣,这样一些"探索"作品的现代性和艺术内涵,以及它们还能否称为书法,不得不引起人们怀疑。

此外,这些作品的风格问题也无法回避。在此类展览会和作品集中,如果遮盖他们作品下的标签或互换他们的标签,观者竟无法通过作品去识别其主人,很显然制作的随意性和抽象语言的雷同,抽掉了作品的个性风格。如果换一个作者,能制作出同类的作品,那么这样的作品还有什么艺术个性可言?

中国的书法,如同在中、日、韩三国都家喻户晓的围棋,仅黑白两子,却变幻无穷,它的游戏规则似乎最为简单,但技巧、战术却深不可测。不难设想,如果增添一红子或改变棋盘的性质,怎么能不使人怀疑它是否还是围棋呢?中国书法的高妙之处,正与围棋有相同处。如果改变毛笔的性能,使用色彩,摒弃汉字或完全不以书写的方法进行创作,试问这是增添了书法的艺术表现力呢?还是糟蹋了祖先为我们留下的优秀遗产。1994年在《中国现代主义展》之后,其中的一位策划者,在其所撰批评文章中,为展览会的定位是"准现代",而对1985年在北京举办的《现代书法展》则定位为"伪现代"。他指出一些作品的探索"相对于传统形式来讲走得太远,因此,完全可以归到抽象绘画的范畴之中"。他客观地看到,这个

展览“仍然面临着两难的窘境：作品具有现代意义，就没有书法意味……反之，作品具有书法意味，就缺少现代感”[4]。他提出了三点发展的途径，一是跳出日本现代书法的樊篱；二是加强书写性，以走出纯设计的陷阱，并与现代抽象绘画拉开距离；三是有效堵塞人们按常规读解书法的途径。这三条途径不管是否全面，但应该说已澄清了部分模糊的认识。当然这位作者是站在“现代书法”立场上的，但从他这些不无价值的批评和建议中，不难看出这一探索群体在现阶段所表现出的无序和迷茫。诚然，参与这些“现代书法”探索的书家心态和目的并不一致，但其中许多人的心态，反映了社会走向现代环境和在西方文化刺激下的躁动。创作水准的不高加上理论上的混乱，使得这些前卫者举步维艰。

中国的书法可以说是世界上现存的最古老的艺术之一，其所蕴藏的特质：形式美和抽象性，在世界各类艺术中是独一无二的。与其他造型艺术不同，它并不以再现客体世界为基础，而是借助于汉字，可直抒作者的内心世界。而这些特征在西方则要到18世纪以后才在绘画的现代化进程中开始出现。西方现代绘画理论中的一些基本观点，早在中国中古时期的书论中就已经确立。因此中国书法的这一特征，又足以使他在世界艺术发展的现代潮流中依然具有强盛的生命。由于西方艺术与中国书法的长期隔离，人们甚至至今不太了解，书法艺术在18世纪西方入侵中国后，通过殖民掠夺和商品出口，就引起了西方艺术家的注意，在西方现代艺术流派的进程中，像印象主义画派、德国包豪斯的艺术构成，以及近代以来抽象主义艺术中的众多“书法画”流派，都曾直接从中国书法中汲取养料，诚如西班牙当代抽象表现主义画家安东尼·塔皮埃斯(Antoni tapies)所言：“一个人若没有对遥远东方书法的概念，则不可能理解抽象表现主义。”[5]如果我们认识到中国书法曾是西方抽象绘画艺术的源泉之一，那么反过来在思考“现代书法”时，则必须弄清以下两个问题：

第一个问题是被称之为“现代书法”流派所探索的，尽管可以从西方抽象绘画艺术中获得启迪，但绝不应该是抽象主义绘画的翻版。因为前者立足点是书法，而后者的立足点是绘画。如果舍弃以毛笔为工具的书写手段，舍弃汉字，而改用其他手段制作，则必然成为抽象主义绘画的一种。不划清这一界限，则与西方现代抽象主义绘画从书法中汲取养料搞创作，没有丝毫区别，其结果最终只能被“绘画”所吞没。

第二个问题是既然被称之为书法，则创作者必然对传统书法有所感悟，想割断传统，重起炉灶，必然成为无本之木、无源之水，也无法获得中国文化的承认。

就此而言，现阶段中国“现代书法”探索者的许多作品，之所以无法获得社会的广泛认同(而不仅仅是被西方的某些理论家认同)，其原因恐怕正是未能做好这两个方面的界定的结果。

五 尾语

中国当代书坛的多元格局，造就了书法发展的全新局面。书法家可以自由地选择自己的创作方向，因此也造就了丰富的流派和多样的风格，这在中国的《全国书法篆刻作品展》和《全国中青年书法家书法篆刻作品展》中，可以清楚地反映出来。在即将跨入21世纪之时，我们相信传统书法的延续和演进仍然是发展的主流。中国书法的古典主义特征，显然不会因世纪的交接而突然产生剧变。

当然我们必须指出，中国当代书坛格局，是近20年才开始形成的事情。被“文革”摧残后的中国书坛，毕竟才恢复了20年。因此对于大多数跨世纪的中青年书家来说，传统的学习不是过剩，而是不足。一方面亟待强调向传统的回归，不仅是技法的学习，更包括书法史论、书法美学的研究和开拓；另一方

面现代社会的迅速发展，也希望书法能有更新的面貌。这两个方向不同的指向看似完全相反，而实际却是统一的。这是因为没有传统的回归，要想超越前代几乎是不可能的；更因为回归传统的目的不是索取，而是为了创造。只有创造才能前进。

在20年中国书坛这种多元格局的形成中，由于饥渴地向传统的各个方面学习，书法获得了长足的进展，比较其他艺术门类，在如此短的时间内重现辉煌，可谓是绝无仅有的。书坛的有识之士，在加强书法学科的研究，倡导务实的学风，展开书法批评，规范展览体制和拓展对外交流等方面所做的努力，都推动着书法日益深入，其主流是健康的。

然而，健康的肌体，也有病菌的侵害。展览会本是展出书家作品的最佳途径，但由于展览会所必须设立的国家、省、地的等级，加上展事频频、媒体传播快，使得书家创作的原本目的——个人情性的抒发在功利面前受到了挑战。应接不暇的展事使不少人以一种投机的心理，瞄准展览会和评委的好恶进行创作，外在形式美的迅速扩张，掩盖了内核——笔法的简单和空乏，因此一些作品表现出浅薄的流行色彩。这种流行书风的出现，成了展览会的腐蚀剂。诚然，流行书风中亦包含着合理的流派特征，但更多地则表现为一种“快餐文化”的性质。如同经济领域中的泡沫经济，膨胀了的泡沫背后，隐藏着危机和贫瘠。据我所知，因国展所引出的问题，早在战后的日本和韩国已经出现。在国展中获得殊荣的书家，在商品社会里，润格和他们所开设的书法塾馆的收费标准也不断提高，并直接导致了学生以老师书法为蓝本的“学习”和“创作”，这显然会断绝直接追溯本源的途径，造成近亲繁殖的恶果，也堵塞了书家的创造性思维。中国书坛出现的流行书风中，无疑隐含着同样的病毒，应该引起我们高度的警惕。否则多元格局会变成单调的数个品种，风格的多样化也会变成风格的流行色。

值得重视的问题当然能列出种种，但中国书法在新的世纪里必将更加展示它艺术的表现力。那些书法穷途末日论，书法必须与西方艺术合轨论，显然不堪一击。同时我也想指出科技的进步与艺术的发展在人类历史上既有冲突，亦可互补。我们看到在进入电脑的时代里，汉字这一世界古老文字的科学性越来越被得到证明，它在表意、语言结构和文字符号的严密规律上都要远远胜过拼音文字，电脑的接受，标志着汉字再不会在21世纪中被拼音文字取代。而其他文字所不具备的汉字造型之美则正是书法的生命所在，只要汉字还存在，书法就不会遭受历史的抛弃。相反人们在越来越被机械电器侵占的生活领域里，将会更加珍爱书法艺术给他们带来的生命情感，关于这一点韩国金炳基先生《发展抑或遭淘汰——展望二十一世纪书艺》[6]的论文中，已从人类对手工艺术品的怀念与汉字世界化两个方面作了充分的论证。中国20年不衰的书法热潮正方兴未艾，这一史实本身已充分说明了现代社会中人们对书法认识的一切。

参考文献

[1] 见民国初年上海有正书局石印本《冬心先生续集自书手稿》中《鲁中杂诗八首》

[2] 康有为.广艺舟双楫.上海：上海书画出版社出版，1981：150，41，35，231

[3] 沈曾植.海日楼题跋.见：明清书法论文选.上海：上海书画出版社，1994：928

[4] 马啸.从中国书法主义展看当代中国“现代书法”之困境和出路.书法研究，1994(4)

[5] 扬起.中国书法——西方抽象艺术的渊源之一.中国书法，1996(5)

[6] 金炳基.发展抑或遭淘汰——展望二十一世纪书艺.中国书法，1997(4)

原刊《中华书道》2005年秋

中国古代“写真”说与当代中国画的现实主义创作精神

周积寅

为提倡当代中国画创作的现实主义精神，2005年年底，中国美术家协会与江苏省委宣传部、江苏省文联、江苏省文化厅联合举办“2005·中国百家金陵画展”，这在全国尚属首次，将会引起美术界的极大关注，产生积极深远的影响。

现实主义是文艺的基本创作方法之一，它侧重于按生活本来的样子反映生活的细节真实和具有典型的本质真实。有广义和狭义之分：广义的现实主义是指自古以来就有反映现实的艺术品共同具备的一种原则和因素；狭义的现实主义是指欧洲于18世纪末提出，19世纪初取代浪漫主义而占主导地位的一种自觉的创作方法和文艺流派。绘画中的现实主义流派，是19世纪初叶以后，由法国的米勒、库尔贝、杜米埃等人发起形成的。他们排斥神话、宗教和寓言的题材，将当代的社会生活和自然景物作为主要的表现对象，带有鲜明的批判性质，被称为批判现实主义。19世纪下半叶和20世纪初，在俄国形成更强大的批判现实主义潮流，代表人物有别罗夫、克拉姆斯柯依、列宾和苏里柯夫等人。20世纪初，“现实主义”一词传入中国，旧译为“写实主义”。陈独秀、徐悲鸿等人最早在美术评论中使用了这一词。1951年，当中央美术学院争论写实主义和现实主义的问题时，徐悲鸿则说：“写实主义和现实主义在外语中多数通过用Realism这个词，没有什么区别”。不过，在后来的中国文艺评论中，多采用“现实主义”一词。而“写实主义”至今在美术评论仍经常出现。它与中国画论中所提出的“写真”说相近，其精神是一致的。20世纪中国画创作的现实主义精神，占了整个中国画坛主流，成就辉煌。

因此，提倡当代中国画创作的现实主义精神，就是继承、弘扬中国画之“写真”说。

真，是中国美学中的一个重要范畴。

真与假相对，一般指真实。《庄子·渔父》云：

孔子愀然曰：“请问何谓真？”客曰：“真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。”

又云：

真者，所以受于天也，自然不可易也，故圣人法天贵真，不拘于俗。

可见，真即自然，是精粹诚实的最高表现。它是从客观世界的运动变化、发展之中所表现出来的客

观事物自身的规律性。人类的实践要想达到预期的目的,就必须使自己的活动符合客观世界的规律,从而形成了真的范畴。

东汉·王充《论衡》将"精诚"引入学术领域,强调的是论辩的真实,也指言情写景纪事的真实自然。并在中国美学史上,首次将"真"与"美"联系和统一起来,指明文章必须符合客观实际,具有真实自然之美。

"真"被引入绘画领域,则表现在画家以画夺真,评论家以真赞画,揭示了生活之真与绘画之真的辩证关系。"真"美成为绘画的最高审美标准。

一、"真"在画论中的提出及其美学内涵

"真"字在中国画论中最早出现于《庄子·外篇·田子方》:

宋元君将图画,众史皆至,受揖而立,舐笔和墨,在外者半。有一史后至者,儃儃然不趋,受揖不立,因之舍。公使人视之,则解衣般礴,裸。君曰:"可矣,是真画者矣。"

"解衣般礴",是借用画画的故事讲道家"任自然"的思想。这里的"真画者",指真正的画家。"盖真正的画家必须心有主宰,胸储造化,不受世俗束缚,打破清规戒律,始能有不朽之创作。"(俞剑华《中国画论类编》卷上,1986)

西晋·陈寿说:

曹不兴善画,权使画屏风,误落笔点素,因就以作蝇。既进御,权以为生蝇,举手弹之。(《三国志》卷六十三)

唐·张彦远《历代名画记》卷四,在转述这段故事时说:

曹不兴,……孙权使画屏风,误落笔点素,因就成蝇状,权疑其真,以手弹之。

可见,"生蝇"之"生",即"真"之意。

中国画论中之"真",其美学内涵直至唐代,未有人加以阐释,到了五代荆浩《笔法记》才从理论上予以界定:

画者,画也。度物象而取其真。物之华,取其华;物之实,取其实。不可执华为实。若不知术,苟似可也;图真,则不可及也。

似者得其形遗其气,真者气质俱盛。凡气传于华,遗于象,象之死也。

荆浩所论之"真",直接涉及绘画之本质问题,"度物象而取其真","真者气质俱盛"。"气质",指绘画作品描绘物象所呈现出来的精神(气)特质(质)。只有"度(深入观察分析研究)物象","取其华(物象之外表形态)"和"实(物象内在精神实质)"才能"图真","不可执华为实","实"固然要通过"华"来表达,但"执华"未必为"实"。正如唐·张彦远所说:"纵得形似而气韵不生。"(《历代名画记·论画六法》)因为这种"似者,得其形遗其气",气"遗于象,象之死也"。故其"贵似"就能"得真"之说是"不可及"的。

二、画家以画夺真

北齐·颜之推《颜氏家训》首次提出了"写真"一词:

武列太子偏写真,座上客随宜(意)点染,即成数人,以问童孺,皆知其姓名矣。

就是说，武列太子为诸座上客画像，画得很真实，让童孺一看便知是谁。其后，“写真”便成了肖像画的代名词。唐·杜甫《丹青引赠曹将军霸》诗云：“将军善画盖有神，偶遇佳士亦写真。”李隆基有《题梅妃画真》诗；王维有《崔兴宗写真咏》诗；白居易有《自题写真》、《题旧写真图》、《赠写真者》、《感旧写真》、《香山居士写真》诗五首；元·刘因有《田景延写真诗序》；清·丁皋著有《写真秘诀》。因肖像画，更强调表现人物的神情意态，故“写真”又称“传神”。北宋·苏轼著有《传神记》；南宋·陈造著有《论写神》；清·沈宗骞著有《芥舟学画编·传神》；蒋骥著有《传神秘要》等。

不特肖像画专称“写真”，“写真”二字在山水、花鸟画论中也时有出现，即要求写对象之真。

闻君写真图，岛屿备萦回。 ——唐·李白《求崔山人百丈崖瀑布图》

薛君十一鹤，皆写青田真。 ——唐·杜甫《通泉县署壁后薛少保画鹤》

历代画家、理论家为作画夺真，无不以真为师：学无常师，以真为师。 ——唐·白居易《画记》

有日登神镇山四望，……皆古松也。……因惊其异，遍而赏之。明日携笔复就写之，凡数万本，方如其真。 ——五代后梁·荆浩《笔法记》

学画竹枝，取一枝竹，因月夜照其影于素壁之上，则竹之真形出矣。

——北宋·郭熙、郭思《林泉高致》

宣城包鼎每画虎，埽溉一室，屏人声，塞门涂牖，空屋取明，一饮斗酒，脱衣据地，卧起行顾，自视真虎也。 ——北宋·陈师道《后山谈丛》

凡画山水者，看真山真水极长学问，便脱时人笔下套子，便无作家俗气。

——明·唐志契《绘事微言》

画家唯有以真为师，通过对审美客体作深入审度、体察、妙悟，才能得其真。王伯敏先生说：“这个‘真’字，具有两种含义：一是生活的真实，要用艺术形象的‘真’去表现；二是指对象的本真，即对象的精神状貌，艺术就是要用以形写神的要求去表现。”（《李白杜甫论画诗散记》）

三、评论家以真赞画

中国历代绘画评论家品评作品时，亦无不以真赞画。

南齐·谢赫《画品》评东晋画家画人马及鹅，能“传其真”。唐代题画诗中，以真赞画者也屡见不鲜。如：

将军得名三十载，人间又见真乘黄。 ——杜甫《韦讽录事宅观曹将军画马图》

画松一似真松树，且待寻思记得无？ ——景云《画松》

居然画中见真态，若务除恶不顾私。 ——独孤及《和李尚书画射虎图歌》

萧郎下笔独逼真，丹青以来第一人。……举头忽看不似画，低耳静听疑有声。

——白居易《画竹歌》

沧洲误是真，萋萋忽盈视。 ——皎然《观王右丞维沧洲图歌》

《唐代名画录》记录了一段关于以真赞画的故事：

郭令公婿赵纵侍郎尝令韩幹写真，众称其善；后又请周昉长史写之。二人皆有能名，令公尝列二真置于坐侧，未能定其优劣。因赵夫人归省，令公问云：“此画何人？”对曰：“赵郎也。”又云：“何者最似？”对

曰："两画皆似，后画尤佳。"又云："何以言之？"云："前画者空得赵郎状貌，后者兼移其神气，得赵郎情性言笑之姿。"令公问曰："后画者何人？"乃云："长史周昉。"是日遂定二画之优劣，令送锦彩百段与之。

韩幹与周昉同为赵纵写真，韩画仅"空得赵郎状貌"(形似)，故失其真，而周画不仅形似，且能"移其神气"，故得其真。

北宋·韩琦从理论上明确指出：

观画之术，唯逼真而已，得之全者绝也，得多者上也，非真即下矣。(《安阳集钞》，见《渊鉴类函》)

对于那些非真之作，历代评论家无疑予以批评。南齐，谢赫《画品》评南齐画家刘瑱画妇女"纤细过度，翻更失真"。失真之作，即使出于名家之手，照样受到指责：

马正惠尝得《斗水牛》一轴，云厉归真画，甚爱之。一日展曝于书屋双扉之外，有输租庄宾适立于砌下，凝视久之，既而窃笑。公于青琐间见之，呼问曰："吾藏画，农夫安得观而笑之？有说则可，无说则罪之。"庄宾曰："某非知画者，但识真牛，其斗也，尾夹于髀间，虽壮夫旅力不可少开。此画牛尾举起，所以笑其失真。

——北宋·郭若虚《图画见闻志》卷六

苏轼亦有关于戴嵩画牛失真的类似记载。他尚有《书黄筌画雀》一则云：

黄筌画飞鸟，颈足皆展。或曰："飞鸟缩颈则展足，缩足则展颈，无两展者。"验之信然，乃知观物不审者，虽画师且不能，况其大者呼？君子是以务学而好问也。

——《东坡题跋》

其他，尚有宋徽宗指出画家也由于观物不审，乃至画孔雀升墩"俱先右脚"的失真之处。(南宋·邓椿《画继·杂说·论近》)

在中国画论中，评论家在以真赞画时，常将真与他字联结，组成一术语。如真形、真态、真骨、真宰、真气、真意、真趣、天真云云，用以形容各种逼真之作所呈现出来的审美形态和引起的审美感受。

四、生活之真与绘画之真

宋代以前，特别是唐代的画论，对于"真"是十分看重的。不过他们对生活之真与绘画之真没有从理论上明显加以区别。如唐·元稹《杨子华画三首》云："真赏画不成，画赏真相似。"是谓真正值得欣赏的事物，往往是画得不好的，而画出来供人欣赏的不过与真的事物相似罢了。说明"画如江山"或"画不如江山"。唐代之后，对这两者的看法有了很大的转变，北宋，苏轼《念奴娇·赤壁怀古》云："江山如画。"

南宋·洪迈《容斋随笔》卷十六云：

江山登临之美，泉石赏玩之胜，世间佳境也，观者必曰如画；至于丹青之好，好事君子，嗟叹之不足者，则人以逼真目之。如老杜"人间又见真乘黄"之句是也。

黄宾虹《九十杂述》云："古人言"江山如画"，正是江山不如画。画有人工剪裁，可以尽善尽美。"中国画之真，首先注重写生活之真。何谓生活之真？是指自然界里的各种人物、山水、花鸟、走兽、虫鱼等这种实物存在及其相互关系，社会生活中人与人之间的关系、人与自然界之间的关系，都因为有它的具体存在的形态，因而也都是生活事实。但生活事实不等于生活真实。中国画所反映的生活真实并不是要把生活中的事实全部搬到画面上，它必须通过具体形象反映出自然界或是社会生活中的真实面貌，揭示其某些方面的本质意义。这就需要对生活的本质有一个去粗取精、去伪存真的过程，且强调通过写对象之真，融画家真情实感于其中，因此说，中国画之真，既来源于生活之真，又高于生活之真。有人把中国画

“写真”，视为自然主义，这种说法是不准确的。

在继承中国古代“写真”论和西方现实主义的基础上，对当代中国画现实主义精神赋予新的含义，作如下新解：

（一）以当代现实主义和大自然为师，培养敏锐的观察力，坚持写生，以形写神，它不同于西方的现实主义和中国古代院体画写真——重再现而是源于生活高于生活，在写实中见理想，再现中有表现。所作既要体现当今时代精神和生活气息，又要寄托画家的真情实感和审美理想。

（二）有深厚的传统功力和大胆的创造精神，有高超的造型能力和笔墨技巧，做到笔墨当随时代。

（三）在中国画姓“中”的前提下，可以在传统基础上创新，也可以中西融合。当与人不同，独树一帜。

（四）题材多样，或“主旋律”或“轻音乐”，只要对人民有益无害的都可以描绘。呈现出不同的风格和流派。充分展现中国画各科的优势，并发挥其各自的功能，如教育、认识、娱乐、调剂等功能，以满足各阶层民众之审美需求。

（五）追求真、善、美的品格，要求雅俗共赏，为大多数人所接受和喜爱。

不属于当代中国画现实主义精神的作品，有以下诸类：

（一）脱离现实生活和大自然的一切“闭门造车”之作。

（二）表现宗教、神话、寓言题材之作。

（三）泥古不化之作。

（四）否定中国画传统之作。

（五）内容有害的、不健康的假丑恶之作。

这就是我所理解的中国古代的写真论、西方的现实主义和当代中国画现实主义精神。

原刊《2005·中国百家金陵画展（中国画）作品集、论文集》2006年1月

中国前卫艺术现状

李小山

这是一个无法定论的评价不一的题目。很多情况下,即使关注前卫艺术现状的研究者也持不同甚至相反的意见,它说明对中国前卫艺术的言说的复杂性,并且也说明了中国前卫艺术本身所具有的问题。对"前卫"一词的理解,大概早已约定俗成,其要义无外乎不断地实验和探索,不断地破坏和创新,成为一种永远的刺激性的概念,对艺术产生推动作用。但是,"前卫"之前加上"中国"二字,意味着什么?我想有三点必须重视:其一,它不是我们原生态的而是"拿来"的东西,像一切其他领域的事物一样,当代中国艺术最显著的特征是"西化"问题,因为传统再伟大也不能解决目前的现实难题,无论从功利的目的,或是从便捷的目的出发,都无法避免,"西化"讲到底就是以最快的速度和程度达到所谓的"当代"水平,与那个虚拟的国际艺坛(其实便是西方)保持同步和一致;其二,为使"前卫"不完全变成西方现成品的模仿,中国特色几乎可说是一种有意构思的策略,而其中的内容,说穿了不过是一些简单的符号,是一些一目了然的急就章,与人的生存境遇以及精神体验联系不大,这必然导致极端的或巧妙的向西方献媚的心态,演化为席卷整个时代的风气;其三,由于前卫艺术与官方的文化政策相左,同时由于它的受众面的局限(当然还有严重的一点是市场的逼仄),很难形成比较强大的文化形态和比较坚固的社会层面,它的地下或半地下状况始终得不到根本的改观。

我在一篇文章中谈到中国目前不需要前卫艺术,要点在于,中国的前卫艺术不是为中国自身制作的,而是为西方度身定做的,中国的前卫艺术已经被西方意识形态和西方市场全面"买断"了。西方开出越来越多的各种各样的订单,而中国艺术家更是趋之若鹜,把领到进入西方的入场券视做最高奖赏,两者一拍即合,共同塑造了中国前卫艺术的无奈的形象。因此,我说的不需要,不是指取消艺术家投入"前卫"的热情,恰恰相反,我说的正是要改变"不需要"为需要,使前卫艺术真正成为中国当代艺术格局中的真实的部分。有论者与我争讨,认为中国的前卫艺术已经被社会接受并逐渐普及,基于现象的观察,这样的判断似乎不错,但是他们忘记了我强调过的一点,我们"有"前卫艺术,这是无疑的,但是,它是我们创造的结果吗?它是我们的艺术在积累过程中的正常的节奏吗?没有移植,没有模仿,没有借鉴等等这些,中国的前卫艺术将等于零,并且,即使我们目前"有"了前卫艺术,仍然不能肯定它对中国的整个

艺术格局发生了多大的触动,因为它的落脚点在西方,吸引力也在西方。

可以说,艺术自身孕育的革命只是某个阶段的文化现象之一,假使缺乏社会价值系统的有力支持,其生命力便是有限的。中国当代的前卫艺术可追溯到70年代末的"星星"艺术家,与当时朦胧诗一样,仅仅表达了强烈的思潮性的革命要求,但是,它们产生不出辐射力和覆盖面。80年代中期的一段时间,由于西化风潮再次成为主要的文化现象(如20世纪初那样),艺术变革的呼声终于打破了种种社会限制,冲破了保守阵营的防线,呈现出空前的热闹和多样化,这种状况一直持续了十几年,以致不断有人这样说,短短的不到20年的时间,中国艺术家把西方的百年艺术史重演了一遍。如此,就不难看出问题的要害,不妨这么设想,如果没有西方的"刺激",能否具有我们今天的局面?

在艺术越来越趋向于自由表达和自由存在的今天,前卫艺术毫无疑问是艺术家最直接的梦想,这在个人而言几乎是无可争辩的,但是有关"民族的"和"国际的"、"中国的"和"西方的"之类概念深刻地制约着个人,制约着个人的创造活动,除非你完全撇开了社会性意义,把艺术当作纯粹的个人兴趣,这样一来,也就消解了它的全部的文化含义,将其看成彻底的后现代膏药,它既不能填充个人的信念真空,也不能为艺术自身找到合适的展示途径。艺术永远是我们所生存的这个社会的文化现象之一,而文化,取消传播,取消交流,还成其为文化吗?

交流,传播,都须具有一个平等的基础,问题是我们现在找不到这么一个基础,在很大程度上,我们改变不了被看、被选择的他者地位,因此就不得不翻来覆去谈论那些暂时根本克服不了的困境。我们热衷于谈论它,不正说明它的重要性吗?没有一个西方的艺术家或批评家愿意谈论"国际化"话题,因为他们已经体现了"国际化"的实质,一个貌似公正的老外对我说,你们为什么要去西方参加展览,西方有什么好的?接下来又说,你们有自己的艺术,根本没必要跟在西方后面跑。老外最后说,你们不应该把目光盯在人家身上,你们自己就是国际,你们搞好了,人家自然往你们这儿跑。这是一种富人对穷人的优越感,看似平等,实质上却是高高在上的老大心态,不要去西方,不要被西方人选择——那么,这种闭门造车的自我孤立的做法,在当今这种开放的交流的世界行得通吗?

所以说到底,关键在于我们自身,我重复一遍以前一篇文章中的观点:如果老外的眼光是褊狭的和私心的,一味指责他们是没用的,老外不可能因为我们的指责而变得公正一些,紧要的是如何改变我们国内的艺术现状——从本质上改变人们对艺术的陈腐观念,从机制上形成良性循环,从心态上摆正位置,等等,只有从我们自身内部的变革入手,从自身的建设入手,才会使得中国前卫艺术真正国际化,真正地具有国际化的牢固地位。回顾多年来的创作实践,包括与国际交往的经验,便能够给我们以这方面的启示。是的,变化是必然的,而且将以越来越快的频率展现出来,年青一代和更年轻的一代很快便要登上舞台并成为主将。但是,我想指出一点,从目前我所看到的事实,似乎不怎么乐观,或许从制作上,从观念转换到媒介的能力上,从想象力和题材的扩展上,年青一代艺术家有着无可比拟的优点——与此同时,我发现他们的趣味更加西方化了,更加赤裸地把自己摆在与西方接轨的位置上,在技巧的精致以及细腻的外表下,他们的激情出现了过早的衰退迹象。由于他们很快看准了穴位,因此,他们下手的时候显得成熟而功利,炒作、包装这些纯商业手法在他们那里几乎无师自通——我相信,这无疑是我们社会的流弊之一,由于它的渗透,在那些老前卫、老先锋身上的毛病,有可能在年青一代艺术家身上成倍地放大。正如有的论者断言,现在是空前热闹的时期,是上台阶的时期,我想补充一句,中国的前卫艺术在热闹中是好是坏,是成是败,不能相信传言,只能冷静地看待事实。

原刊《世纪艺术论坛》2006年2月

点评20世纪上半叶“中西绘画比较研究”

丁　涛

一、中西绘画比较研究的目的和价值

有比较才能有鉴别，有鉴别才能有选择，有选择才能有发展，有发展才能有经久不息的生命力。人类在物质文明、精神文明、政治文明建设中涉及的方方面面，无不受到这个规律的掌控。艺术中的绘画当然不可能例外。一部中国绘画运变推进的历史，就是中国画寓身变化的时空在纵横比较中不断发展的历史。不过需要指出的是，在历史长河中，鉴于中国封建社会的封闭性和保守性，可以说，中国画坛比较绘画研究及推向创作的实践，主要是纵向展开的，表现为后代对于前代的绘画，往往自觉或不自觉地进行了扬弃和补充，而使面貌有所更换。无论是微调小改还是宏调大变，总是在比较、选择中向前推进的。明人王世贞在《艺苑卮言》中曾经说：“山水画至大、小李(唐李思训、李昭道)一变也；荆关董巨(五代荆浩、关同、董源、巨然)又一变也；李成、范宽又一变也；刘李马夏(南宋刘松年、李唐、马远、夏圭)又一变也；大痴、黄鹤(元黄公望、王蒙)又一变也。”这一变又一变，显然主要是在中国画纵向发展体系内比较、择定方向的结果。其局限性就在于“近亲繁殖”，视野比较狭隘。

回顾历史，明清之际中西绘画已显见交流、比较的活动，但范围有限。传播西画的主要途径或中介是传教士和贸易通商活动。中国画坛对西画的认识颇多偏见，只有少数画家如明末人物画家曾鲸、谢彬等和清代画家焦秉贞、冷枚、唐岱等适当借鉴了西画方法于中国笔墨之中，多数则采取拒绝态度。向达曾在1930年的《东方杂志》上发表《明清之际中国美术所受西洋之影响》一文，研究中西绘画碰撞后的景象：“中国人既鄙为伧俗，西洋人复訾为妄诞”，说明当时还存在着虽有交流而相互都不甚理解的状况。

时代加快了前进的步伐，中国社会在20世纪初揭开了现代史的序幕。在深刻接受了落后挨打的教训后，怀着强国图存、图发展的宏愿，一批先进的爱国知识分子，驱步国外，拓宽视野，比较中西文化的优劣得失，试图引进西方文明，改造中国社会。时风所及，借鉴西方美术教育兴起的新学，就是针对旧学之弊在比较中问世的。“西学东渐”的热浪，也势必影响到美术绘画的走向。从清末到20世纪30年代，

去国外留学学习绘画和雕塑专业的青年即达六七十人，可谓史无前例。这批人学成归国，成为新美术教育的主要师资或从事艺术创作的领衔画家，对促进传统中国绘画向现代的转型作出了巨大贡献；另一方面，也为中西美术绘画的比较与沟通，架设了一座坚实的桥梁。当年置身过异域、留名于画史的艺术精英，如李叔同(东渡日本)、李铁夫、李毅士、吴法鼎、李超士等等，都曾身负学到的洋画返国，为国内艺坛提供了品尝"美术洋餐"汲取营养的方便。更值得一提的是徐悲鸿、刘海粟、林风眠等具有代表性的艺术大师，他们青年时代都曾致学于西方艺术天地，归国后又都在致力艺术教育的同时，中西画并举，不断进行艺术创作实践。在投入心智比较中西绘画的特质后，他们总是站在时代的高度，期望在中国绘画的肌体上，融进西画的某些特色，壮大民族艺术，为民族艺术输进新的生命能量。

徐悲鸿面对当年中国画不景气的状况，在1920年6月的《绘画杂志》上曾大声疾呼于中国画领域："古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之。"这几句传于中国画坛的响亮言辞，不仅说明了徐氏对于画学具有广阔博大的识见，更反映了他在中西绘画双向度的比较学习中收获丰硕。以致在此后的中国画创作上，他总是将西画素描、色彩的写实技巧，有机地嫁接到中国画的造型表达中，并力主"尽精微，致广大"，标举中国画创新的旗帜，影响至今不衰。

刘海粟两次欧游，在对中西绘画进行了学习和比较后，在创作中强调两者精神的融会，结构了一种气势雄强、伟力弥布的绘画价值取向。早在1923年他就发文指出："吾国固有艺术上之遗产，有极可宝贵者，又当尽量去发掘，不可蔑弃，以与西洋输入之美术思想互相印证，具超然脱然之精神，下追根问底之功夫，则将来必成中国之新兴美术。"半个多世纪后，他依然强调说："'贯通中外'、'融合中西'，决不是生吞活剥，不是一半西洋画，一半中国画，不硬拿来拼凑；而是让二者不同程度的精神结合起来。"[1]刘氏的艺术实践指向是，力求将后期印象派的艺术精神有机地吸收到中国画当中；另一方面他又常将中国画的线条、笔力，惠予自己进行的西画创作。他的作品表现意识浓厚，富于视觉冲击力。

林风眠对于发展和壮大民族绘画，也自有他进行中西比较后的特殊心得和体悟。他在法国巴黎期间，曾到不少博物馆观摩学习，一方面继续研究中国的绘画以及陶瓷等传统器具纹饰；另一方面又对西方的绘画，特别是对塞尚、马蒂斯、莫奈等人的画作进行认真的研究，在中西比较中他认识到："从历史方面观察，一民族文化之发达，一定是以固有文化为基础，吸取他民族的文化，造成新的时代。"并沉痛指出："我们悲愤着古代艺术纯朴而有创造力者已经完全失传，我们哀悼着近代艺术之庞杂混乱、莫衷一是。"他期望"更坚决更有勇气更勇敢地去找出艺术的生路"，并同时开出了整治的"药方"："介绍西洋艺术，整理中国艺术，调和中西艺术，创造时代艺术。"[2]

20世纪上半叶，这些具有开拓精神而影响深远的绘画大师们，在中西绘画实践的双向锤炼中，面对亟待翻天覆地变化推进的大时代，冲决悠长岁月中国画隔代小变的藩篱，与当年整个新文化运动思潮相链接，开始了让传统中国画向现代中国画转型的努力。

这一种努力所形成的最大特色是，较之历史上纵向单线推进的中国画变革，显然有了质的变化，单线推进转为有厚度的立体推进。它以横向多方位全球化视野为浏览器，在具有世界代表性的中西两大绘画体系中，进行着由表及里的比较研究，从而为振兴民族绘画注入了新鲜的血液和独特的艺术营养。大师们推出诸多探索性的中国画作，往往令人耳目一新。20世纪早期，西画较前正式、规模渐扩地引进国土，也必然为中西绘画在国内的相互比较、相互借鉴打开了方便之门。一面是传统绘画的发展，有了近在眼前的参照；另一面是西画在中国开始生根成长，这种成长又难免不受到中国文化的浇灌而自成

路数。

综上可见，中西绘画的比较研究，是在中国和西方两个不同领土和民族，受制于文化的绘画相异和相同因素的对照研究；不只是在外部形态上，更有中宫核心、精神内涵的较量。通过这种比较研究，不仅有利于“洋为中用”，而且为“古为今用”找到了另一着力点。20世纪上半叶中西绘画比较研究的拓荒先驱们作出的种种努力和成绩，延伸下来，又为后继者的研究奠定了基础。进一步看，覆盖一个多世纪、时续时断的中西绘画比较研究，为中国画在现代的转型和发展，为中国画在世界领域展示自己的新风采，为祖国博大精深的文化建设所做出的特殊的积极的贡献，也是其他文化形态绝难替代的。

二、20世纪上半叶个案研究点评

面对变革速度加快、改革呼声震响的历史岁月，面对“西学东渐”、“西学为体，中学为用”的社会思潮，面对当年中国画相因相袭，颓废至极的指斥和审判，有道义感、有社会责任感的一批有识之士，寻求改革良方也就成为必然之举。切入点往往在中西绘画长短、优劣、异同上做比较，以提高识见，指导美术教育和创作。这种旨在致用的比较研究，虽未形成完整的“中西绘画比较研究学”，但是却有“开门见山”、“开门大吉”之势。历史已经证明，这一良好的开端，为此后的继续研究提供了参照、指明了方向。现选择几篇有代表性者作一简要的梳理和评析。

(一) 刘海粟20世纪20年代发表的《石涛与后期印象派》[3]

石涛系清初画坛富于创新开拓精神的一代绘画大师。在师古之风和门户之见浓郁的清代画坛，他的《画语录》具有振聋发聩的作用。“我自为我，自有我在”、“无法而法乃为至法”，成为标示个性和创造的一面领航的旗幡。后期印象派则是19世纪中后期乃至20世纪初在西方具有划时代影响的新画派。狭义的指塞尚、凡·高、高更等人的创作原则和方法(广义的则指继承印象画派并加以变革的各个不同流派)，其突出之处在于，他们不满足于印象派对自然的客观描绘，而强调主观感受的再创造，强调主观对客体大幅度的剪裁改造，致力形、色、节奏、空间的探索，对色彩、造型的运用注重对比关系、体积感及装饰性，因而开别无前例可类比的新生面。其中的塞尚则被誉为“现代绘画之父”。

刘海粟以他特有的艺术眼光，在跨度逾300年且分处中西域境的两者之间，进行了绘画创作思想的权衡比照，发现，两者在画作突出主观情感的表达上有惊人的一致性。

他首先挖掘出后期印象派的特点：“(1)后期印象派之画，为表现的而非再现者也，因有表现，作者之个性、人格乃能有别。重表现之画，虽取材于自然，实所以表白作者之性格、感情者也，直使观者见其为性情之具象，所谓非‘摹形’而‘造形’也。(2)后期印象派之画，为综合的而非分析者也。画用分析，则愈趋复杂，而愈近于单纯。(3)有生命之艺术创作，期其永久而非一时也。能达艺术之本原，亲艺术之真美。”接着，刘氏以上述特点，证之于石涛的画作和思想：“观夫石涛之画，悉本其主观情感而行也，其画皆表现而非再现，纯为其个性、人格之表现也。其画亦综合而非分析也，纯由观念而趋单纯化，绝不为物象复杂之外观所窒。至其画笔之超然脱然，既无一定系统之传承，又无一定技巧之匠饰，故实不以当时之好尚相间杂，更说不到客观束缚，真永久之艺术也。”刘氏认为，石涛《画语录》中，提出的创作思想、原则、方法，竟与300年后的后期印象派、表现派相契合，而立意仍在后者之上；不仅如此，拿石涛画语，与现代所谓新艺术思想相对照，不只精神一致而且“有过之而无不及”，殊属难能可贵。石涛，从根本上排斥

仿古观念与技巧主义，反对“古之肺腑”“安入我之腹肠”，痛憾“泥古不化”，力主“借古开今”，等等，这些掷地有声的绘画理念，不仅共鸣于西方后期印象派，至今仍不失重要的指导意义。

作为兼擅中西绘画的刘海粟，很早所进行的这番中西绘画的比较，显然视角圈定在艺术中冲决罗网、张扬个性、纵情表现、溶发创造的中、西画家身上，而这一选择，又恰与刘氏本人的个性及艺术实践的价值期望完全合拍，这是题旨的一个方面；另一方面则是，比较中爱国情怀的释放。在放眼中西绘画的对照中，处处洋溢着画家的民族自豪感和振兴中国画坛的责任感、信心感，从而形成了一种感染的力量。

在此，必须指出的是，刘氏的立论尚存在一些偏颇和武断的倾向。主要反映在对写实主义一棍毙命的说法上。文云：“再现者，如实再现客观而排斥主观之谓，此属写实主义，缺乏创造之精神。”难道写实主义就没有创造精神么？其实，写实主义的创作，并不排斥主观情感的浸染，不仅不排斥，优秀画作的表现意识、情感因素还相当厚重浓烈，如列宾的《伏尔加河纤夫》、苏里科夫的《近卫军临刑的早晨》、董希文的《开国大典》、王式廓的《血衣》等等中外名作，虽入表现写实艺术范畴，而再现情感的魅力勃发。其实，表现与再现常体现为“你中有我，我中有你”的辩证关系，表现中有再现因素，再现中有表现因素，有些作品以再现为主，有些以表现为主，侧重点不同而已。拿石涛和塞尚的作品观照，它们虽重在表现和主观意绪的张扬，也未能脱开实存对象的某些特质。如只提倡一端，则难以形成艺术上群芳竞艳的局面。

至此再赘言两句。这篇几乎是最早的进行中西绘画比较的论文，产生在中国画坛萎靡混乱、有待革故鼎新的时代，就更具有醒人耳目的启示和震撼作用，不仅拓宽了人们的眼界，而且给在探索中创新的画家，提供了一种可以践行的思路和方向。

(二) 林风眠 1926 年发表的《中西艺术之前途》[4]

在主张中西调和并以自己独特的艺术创作实践享誉画坛的林风眠，在他大致考察了中西艺术发生和发展的历程后，在深入思考、索解艺术本质的同时，对中西方画家对自然景观形成不同的观照及画法进行了一番比较，林氏认为：“西方风景画以模仿自然为能事，只能对着自然描写其侧画，结构不独不能抒情，反而发生自身为机械的恶感，中国风景画以表现情绪为主……所画系一种印象，从来没有中国风景画家对着山水照实画的；所以西方风景画是对象的描写，东方的风景画是印象式的重现”，这里叙述得很清楚，他所指出的以模仿为能事的西方风景画，乃西方传统写实油画，与“后印象派”之后高扬自我的那些风景画无涉，而所指东方的风景画，系指中国画中的山水画科。作者认为西方风景画“不独不能抒情，反而发生自身为机械的恶感”，虽说法上过火和刻薄了一点，但西画风景抒情的浓度、强度不够却是事实，当然，这是在与随心所欲、改眼前景为心中景的中国山水画相比较时才能显示的特点。

林氏的行文从双方风景画呈示的面貌、风情的不一样，而尝试进一步去考察艺术的本质及其表现规律，以期获得更为明晰的比较结果。于是他挖掘到了作为艺术根本元素的“情绪”，与表现这种情绪的“形式”的联系，即“形式”是要表现“情绪”的(在这里作者对于艺术本质的探究，已经与上面所说西方风景画“不能抒情”发生了一点逻辑上的矛盾)。

就“形式”和“情绪”为比较的标尺，林氏作出了如下剖析：“西方艺术，形式上之构成倾于客观一方面，常常因为形式之过于发达，而缺少情绪之表现，把自身变成机械，把艺术变为印刷物。东方艺术形式上之构成，倾向于主观一方面，常常因为形式过于不发达，反而不能表现情绪上之所需求，把艺术限于

无聊时消倦的戏笔,因此竟使艺术在社会上失去其相当的地位。”

这里的剖析,似乎也出现了一些含糊和矛盾的地方:一方是“西方艺术,形式过于发达,缺少情绪”;另一方是,“东方艺术,形式过于不发达,不能表现情绪”,按前者给人的理解是,形式发达反而情绪不彰,按后者则可以理解为,形式不发达情绪也不能表现,作者的表述给读者以扑朔迷离之感。

不过在另一处的叙述才给了人们以明确的认识:“西方艺术是以摹仿自然为中心,结果倾向于写实一方面;东方艺术是以描写印象为主,结果倾向于写意一方面。艺术之构成是由人类情绪上之冲动,而需要一种相当的形式以表现之。前一种(西洋画)寻求表现的形式在自身之外,后一种(中国画)寻求表现的形式在自身之内。”循此索解,“形式在自身之外”,必重客观再现,情绪偏于稳定;“形式在自身之内”,必重主观表现,情绪便易于激荡了。

通过比较东西方绘画的得失,林风眠提出了绘画改进之路:“西方艺术之所短,正东方艺术之所长,东方艺术之所短,正西方艺术之所长,短长相辅,世界新艺术之产生。”这样一种比较后的认识,竟成为林风眠自身牢不可破的绘画实践指南。他的作品创意之处正在于,“在调和中西艺术”中,既重视形式感的推敲,又重视个人情绪的张扬,使“形式”、“情绪”融为一体,给人以既非西洋画又非传统中国画而又极富意境意趣,内存民族文脉的全新的中国绘画。他那种特有的绘画语言所表达的心灵独白,曾影响了一大批崇拜者和追求者。不过,在相当长的历史时段,由于主流艺术必须服务于政治,林风眠的这种艺术风范,自然要遭到批判和抛弃。今天再来看他的中西绘画比较的议论,以及在他的植根这一思想指导下的作品,其历史价值、艺术价值就会脱尘而彰显了。

(三) 宗白华 1935 年于中国哲学的演讲文稿《中西画法所表现的空间意识》[5]

宗白华系我国老一辈著名美学家之一。他对中西绘画的比较多含哲理的眼光。这篇文稿比较的两者限定为:中方是泛指各个画种的中国绘画;西方绘画则指“希腊的及 14 世纪以来传统的画境,至于后期印象派、表现主义、立体主义自当别论”,也即西方传统写实油画。比较的内容是“空间意识”、“空间表现”。在进行比较的整个行文中,我们不妨去繁就简将作者找出的中西绘画的区别归纳为以下几点:

(1) 西洋绘画在希腊及古典主义画风里所表现的是偏于雕刻的和建筑的空间意识,“给予我们一种光影构成的明暗闪动与深远的空间 (伦勃朗的画是典范)。”而中国画里的空间意识,是基于中国的特有艺术书法的空间表现,不是移写雕像立体及建筑的几何透视。

(2) 西洋画的画家兢兢于研究透视法、解剖学,以建立合理的真实的空间表现和人体风骨的写实。而中国书画都通于舞,它的空间感觉也同于舞蹈与音乐所引起的力线律动的空间感觉。像中国画绘一枝竹影,几叶兰草,纵不画背景环境,而一片空间,宛然在目,风光日影,如绕前后。又如中国剧台,毫无布景,单凭动作暗示景界。

(3) 西洋画家偏重于科学、理智的态度。如文艺复兴的西洋画家虽然热爱自然、陶醉于色相,但终究不能与自然冥合于一,而用一种对立的抗争的眼光来看待客观对象。中国画家则不然,对于空间和生命的态度并非正视的抗衡和紧张的对立,而是纵身大化、与物推移。

(4) 在空间意识上,西洋画重视把握自然的现实,重视宇宙形象里的数理和谐性。而中国画的画境是一种“灵的空间”。画中的一草一树、一丘一壑,“其意在六合之表,荣落在四时之外”(恽南田《评画》语)。这永恒的灵的空间,是中国画特有的造境。

(5) 西洋画在一个近立方形的框里幻出一个锥形的透视空间,由近至远层层推出,以至于目极难穷

的远天,令人神往不返、驰情入幻。中国画则喜欢在一竖方形的直幅里,命人抬头先见远山,然后由远至近,逐渐返于画家或观者所流连盘桓的水边林下。中国人看山水不是心往不返,极目无穷,而是"返身而诚","万物皆备于我"。

宗氏的这篇论文,在选择的比较角度上,是宏观的也是独出心裁的。作者将传统中西画的一个显著差异——空间意识、空间表现,点击出来加以条分缕析,具有一定的说服力。文章首句便直切要旨:"中西绘画里一个顶触目的差别,就是画面上的空间表现。"旋即就这差别进行了较为充分的叙述和论证。但略感不足的是,在确定空间表现这一触目的差别时,虽交代了比较者为中国画和西方后期印象派之前的油画,似还缺少将印象派之后西画空间意识的变化作一简要的剖析,因选题是全称判断"中西画法所表现的空间意识"。另一点是,作者一方面讲西洋画家"兢兢于研究透视法、解剖学","讲求艺术与科学的一致","拿抗争的眼光正视世界",显然讲的是西洋画家观察对象的纯客观性;而另一方面又说"西画未尝不注重笔触,未尝不讲究意境",这"意境"却分明是以情感、意绪为主的主客观统一体,也即在画家审视对象时主观色彩应该比较强烈。对照上述两个方面,就出现了一些论述上的矛盾。当然,这些并不影响论文的整体效能和积极影响。

传统中西画法处理空间的显著差别,在清代曾引发一些中国画家对西画的不解和指责。清雍正时花鸟画家邹一桂(小山)就曾说过:"西洋人善勾股法,故其绘画于阴阳远近不差锱黍,所画人物屋树皆有日影。其所用颜色与笔与中华绝异。布影由阔而狭,以三角量之。画宫室于墙壁,令人几欲走进。学者能参与一二,亦具醒法。但笔法全无,虽工亦匠,故不入画品。"这种以狭隘、保守眼光进行的比较,势必导致偏激与不公正的结论。由此再来考评宗氏这篇比较中西绘画的论文,就显得客观而富于科学性、深刻性,给人们以很多教益,给中国画家在空间处理上以新的拓展思路。

(四) 陈之佛40年代发表的《略论近世西洋画论与中国美术思想的共通点》[6]

众所周知,作为一位在我国享有盛名的中国工笔花鸟画家和工艺美术家,陈之佛的艺术活动是实践与理论并重的。惟其如此,他的这篇比较的话语,显然就有自己的创作体验支撑其中。这篇论文的视角特点在于,紧紧抓住中西两方绘画的精神和思想(文谓"因为艺术的创造,究竟是我们人类的心灵的最微妙的活动"),以此为权衡尺度,审视中西美术。全文虽重点在寻找共通点加以阐述,而开篇却揭示出不同之点:"就绘画而言,中国绘画往往描写其幻想,而西洋绘画则常求写实,故中国绘画在表现上有时虽然也有不近人情的地方,却反多清新的趣味,而西洋绘画极感真实。"作者在这里选定的比较对象——"常求写实"的西洋绘画,系界定在印象画派及其之前的如批判现实主义、浪漫主义、新古典主义等等绘画流派上,这也是在相当长的历史时段内,人们对中、西绘画比较后的一个笼统的认识,即中国画重意象,画家常常要借助笔墨表达自己的精神意向,不拘泥于光色、透视和解剖;西洋画家重实象,画家总是尊崇客观存在,加以如实的描绘,注重光色、透视、解剖、立体感等。这些在圈子内外约定俗成的看法,并非陈之佛行文的重点部分,陈氏着重类比的是,一直以高扬精神为旨"非现实的、非人情的亦即超现实的"中国绘画,与西方印象主义之后——后期印象派、野兽派等抛弃现实主义理想、强调抒发自我感受、表现主观感情和情绪的西洋画,在两者之间相对照、相较量。

陈氏的探求是费心的和细致的。方法是按"尊重心灵的活动"和"重想象,不摹写现实"这把尺子,找对子加以分析。例如,他首先拉出西方野兽派(代表画家马蒂斯等)与中方朱耷、陈老莲的画作特点来比对。野兽派多用大色块和线条构成夸张变形的形象,在求"单纯化"中表现主观情绪,当时曾震惊欧洲画

坛,遭到了漫骂、攻击。陈氏继而说:“八大山人的画它不比野兽派更夸张更奇特吗?”“陈老莲画人物,常是宽袍大袖,而躯体特短,看来似乎太不尽情,然而评者则称为神品”(笔者按:中国画坛不仅不漫骂,且致敬有加)。作者通过上述两者比较,先得出了一个小结论:“到了后期印象派,无论在技法上,用色上,题材上,多蒙着东方美术的影响”。

陈氏接着再引出西方后期印象派塞尚的画语“万物因我的诞生而存在”与中方顾恺之的画语“天地与我并存”作比较,发现底蕴相当一致。两者无非都在强调画家的主观表现精神。

论文又将西方凡高等人的艺术价值不在形美丑,在以想象力热情创造灵感的世界这一特色,与顾恺之所说“四体妍媸本无关妙处,传神写照正在阿睹中”相对照,从而得出“见解相似”的结论。

陈氏还将近世西洋美术家“感情移入”之说,与谢赫所论中国画“气韵生动”之说相比较。认为“感情移入”,“其意大概是投自己的感情于对象中,与对象融合,与对象共感,而人于物我一体的境地”;而“由气韵生动说而推论,可知对象所有的美的价值,不是感觉的对象,而是其中所表出的心的生命,人格的生命价值。而体验这生命的态度,便是美的态度,即在对象中发见生命的态度。这就是沉潜于主客中对象的‘合一’的境地,即是所谓‘物我一体’的境地,亦即‘感情移入’的境地。故‘气韵生动’是艺术的心境的最高点。”循此陈之佛还推出西洋新艺术构图派的代表康定斯基,说康氏的画是“形的言语”、“色的言语”,是有精神的“内面的声”的微妙的音乐。认为康氏的画论,“实在与中国古代的画论非常相似,不过他的思想更积极更过激点罢了”。

通篇充满事例的中、西方绘画思想比较,作者得到的结论并诉之读者的是:“我们要知道所谓理想主义、自然征服、自我高扬、主观表现;所谓解放题材,取用线条,简化形态,特征夸张,这种艺术最高的范例,不得不首推中国的美术。因此也可知道西洋美术自后期印象派、野兽派等出现,确乎与中国美术的理想日趋接近了。”

陈氏发表的这篇论文,题旨在点明近现代西洋画论(以后印象派开始)受到中国绘画思想的影响是不必置疑的。而中国的这种自我高扬、特征夸张的绘画形态,却是古已有之的,顾恺之、谢赫、刘勰、张彦远等片言只语的艺论,如“传神写照”、“气韵生动”、“异音相从谓之和,同声相应谓之韵”、“全其骨气”等等,都构成对绘画及至文艺创作具有广泛影响的经典范畴。由此也可约略感到,行文内涵着作者对民族虚无主义的批评。

论文通读后,尚见微瑕存在。开篇云,“中西文化相比较,有显著的不同点,美术当然也不例外”,对于这显著不同的文化大背景,全文并未作任何交代,接着就指出“中国绘画往往描写其幻想,而西洋绘画则常求写实”的不同点。尽管行文重点在找绘画思想的“共通点”,论证的内容也很丰富,但读者不禁会发问:产生这些“共通点”的文化背景是什么?在此要不要解释一下中西文化“有显著的不同点”之外,是否还存在某些“共通点”?研究“共通点”的意义何在?等等问题,似未作拓宽一下的论述。这就在一定程度上削弱了比较的厚度。

此外,对中国画在表现上“不近人情”、“非人情”的提法欠准确,虽然作者似在说明中国画往往偏重想象、突出自我表现,但这一提法难免不引起误解。不过瑕不掩瑜,陈之佛的这篇中西绘画思想的比较论文,立意深刻,整体比较在事例中进行很有说服力,有不同于一般的理论价值和实践指导意义。

三、个案点评后的思绪

20世纪上半叶比较绘画的研究,远远不止于以上列举。另如邓以蛰的《观林风眠的绘画展览会论及中西画的区别》,丰子恺的《中国画与西洋画》、《中国美术的优胜》,李宝泉的《中西山水画的古典主义与自然主义》,以及王云五、李圣五主编由商务印书馆1933年出版的小册子《东方艺术与西方艺术》等等论文和编著,都在中西绘画比较研究上纵横驰骋,奉献了作者们的智慧和劳动。在这一近半个世纪的特定时段,比较的内容涉及中西绘画动机目的的比较,绘画方法的比较,绘画思想的比较,绘画空间的比较,审美特色的比较,绘画题材的比较,绘画形式的比较,绘画手段的比较,并循此追踪到中西大文化背景的比较等等诸多方面,尽管对于比较的研究纯出于自发而非组织攻关课题,因此比较零星、分散,难以用蔚为大观加以颂扬,但取得的成果却是不可忽视和搁置的。这个重要的命题被敏感于时代发展的画家、理论家意识到并揭开研究的序幕后,其开启性、拓荒性、务实性、致用性的特色便自然形成,并昭示了研究的价值和生命力。

那时节,在研究方法的选择上,既有平行比较又有交错比较,既有宏观比较又有微观比较,既有具体比较又有原则比较,既有画貌比较又有精神比较,等等可谓视角多多、生动丰富。这些积累的经验,无疑为此后接踵研究者奠定了良好的基础。

当然,对于已有的研究我们也发现了一些问题。主要是辩证唯物史观未能全面贯穿其间。以致在作比较研究时,论述中常有非此即彼的绝对化倾向,使某些议论难以自圆其说。对中西绘画各种元素的比较,笔者认为,差异性和同一性往往难以一刀切开,应注意到"异中有同,同中有异";在作比较后的判断时,必须看到同一性与差异性的辩证转化关系,作出符合实际的结论。

其次,在比较的旨意和指向上,还可以更上一层楼。不仅仅是记录事实,列出不同绘画思想、内容、表现技法的菜单,更有必要在比较之后,达到中西绘画两者之间的了解和确认,互相借鉴和相互补充。在全球一体化的趋势下,不是要让中西绘画达成一体,而是要让各自的肌体更坚实健壮,艺术的民族性、个性更为鲜明和突出,从而为人类的文化事业增加新的光彩。

最后要说几句的是,中国绘画在与西方绘画较量对照、同存共荣的同时,我们更要为民族绘画立于全球的优势地位而努力。鉴此,比较中西绘画的理论,不仅不可或缺,还应全面地加强建设。《孙子兵法·谋攻篇》云:"知己知彼,百战不殆;不知彼而知己,一胜一负;不知彼,不知己,每战必殆。"中西绘画在比较中的竞争发展,不亦与此理相同么!要使中国画阔步向前、与时俱进,就要充分发挥中西绘画比较理论对创作的指导和引领作用。

参考文献

[1] 丁涛,周积寅.海粟画语.南京:江苏美术出版社,1986:28
[2] 徐建融.当代十大画家.上海:上海人民美术出版社,1995:67
[3] 刘海粟.石涛与后期印象派.时事新报·学灯,1923-08-25
[4] 林风眠.中西艺术之前途.东方杂志,1926,23(10)
[5] 宗白华.中西画法所表现的空间意识.见:宗白华全集(第二卷).合肥:安徽教育出版社,1994:141-148
[6] 陈之佛.略论近世西洋画论与中国美术思想的共通点.见:李有光,陈修范编.陈之佛文集.南京:江苏美术出版社,1996:138-242

原刊《艺术学》第3卷第2辑 2006年5月

艺术公共性与公共性的误区

顾丞峰

一、艺术的公共性

近年来,艺术公共性作为话题引起了国内学术界越来越多的关注。

公共性的概念产生于西方,根据哈贝马斯的研究,“公共”这个概念在西方是社会历史发展到一定阶段后出现的。英国从17世纪中叶开始使用“公共”这个词,17世纪末,法语中的“publicite”一词被借用到英语里,又出现了“公共性”这个词。它的出现是市民社会的产物,在封建的、专制的社会制度中,不存在公共性和公共领域;它是民主、开放的、进入了公共领域的;它与私密、封闭性相对立;它同时是舆论的、参与的,是可以自由交流和相互讨论的[1]。

从历史角度看,艺术、艺术家与社会的关系经历了三个阶段:功能本体的阶段、艺术家本体的阶段、社会本体的阶段。功能本体阶段的艺术在总体上服务于社会需要,以社会功能作为本体;艺术家本体阶段的艺术则开始摆脱各种社会功能束缚使之成为独立的表达个性的精神形式,强调艺术与社会的区别,强调艺术与生活的区别,强调艺术家的想象和创造力,这种倾向在现代主义艺术阶段达到顶点;社会本体阶段则是后现代主义背景下出现的,艺术开始重新强调和社会的关系,与传统的关系,艺术和非艺术、艺术和生活、不同艺术门类之间的界限逐渐模糊,公众开始成为艺术创作的主要因素之一。

公共艺术的出现和对艺术公共性的强调是艺术进入社会本体阶段的产物。

应该说,艺术的公共性问题进入国内学术界的视野,是与“公共艺术”这个概念的产生和对其认识的深化所分不开的。由对公共艺术的衡量和评判,艺术的公共性问题就自然凸显出来。在当下各种室外艺术展示空间里,创作及展示的公共性因素越来越受到重视,而且艺术的公共性因素也正在被政府逐步重视;另一方面,这个问题在知识界也受到越来越多的关注。双重的关注给中国当代艺术带来的结果便是艺术的更加平民化与社会化。

近年国内多次艺术学术讨论会上都涉及艺术的公共性问题;另一方面,不少大型室外展出活动也将艺术的公共性作为必须加以考虑的因素。此外,由于当代艺术中体验性个人话语的实验艺术数量激

增，一些展览和活动也引起了公众以及传媒对艺术的关注和焦虑，批评者的声音来自以下两个方面：一种是从简单的道德角度而缺乏艺术史背景的，有些舆论索性不加分析地将其归入“行为艺术”行列；另一种批评则来自学术领域，其批评更多从艺术公共性的角度入手。

从历史角度看，艺术的公共性被提到如此重要的位置，在中国是一个历史性的进步。中国的传统艺术向来以宫廷趣味、文人趣味为审美的标准，二者的流传都是在公共空间之外进行的，尽管它们的垂直传播对民间的审美有指导意义，但它们与民间的审美感受始终都不在一个平面上。有人会提到——传统雕塑也有大量室外的宗教雕塑和陵墓雕塑。其实这是一种误解。“中国传统公共雕塑的基本功能是纪念和宣教，雕塑总是作为统治思想的权利象征而存在，这种社会训导者的身份和居高临下的姿态很难与公众建立真正意义上的对话关系，所以，除了占有公共空间这一特征外，传统公共雕塑并不具备当代意义上的公共性。”[2]事实上，民间的趣味与皇家或文人的层面一直缺乏交流的空间，而且就所谓“占有公共空间”来说，中国传统的陵墓雕塑实在不能说是在“公共空间”中被展示。

西方艺术传统中的雕塑相对于中国传统雕塑的确更具在公共空间中展示的传统，古希腊的公共空间是相对开放和自由的。著名的艺术史家温克尔曼曾经说过，希腊艺术之所以优越，最重要的原因是有自由。在雅典的民主政治时代，凡是有公民权的自由民都享有广泛的参与公共事项的权利，希腊的民主制也保护和鼓励思想自由及其表达的权利，无论对学术上，还是政治上的批评言论都能够容忍。这也是艺术的公共性问题生发于现代—后现代的西方社会背景下的传统原因。但如果认为古希腊的艺术就是“公共艺术”显然也不妥。古希腊的公共性是有限的，它毕竟是一个奴隶制的社会，自由只是在贵族和自由民身上体现出来，大量的奴隶阶层无法享有自由对话的权利。温克尔曼所说的全体希腊人显然并不包括那些根本没有人身自由的奴隶。

所以，我们今天谈公共性问题，也应注意切不可将公共艺术泛化，不分时空，这种倾向已经在一些学术场合中反映出来①。

二、公共性是一种中性的描述

什么是公共性？哈贝马斯将公共性理解为一种公民们自由交流和开放性对话的过程，是一种表达意见的公共权利的机制。汉娜·阿伦特则将人类的公共性比喻成一张桌子，人们围坐其四周而又是分开独立的，桌子就是将人们联系起来的公共领域。公共性首先体现为对强制性和同一性原则的否定，它以肯定和保存个人、种族和文化的差异性为前提，公共性存在于对差异性的认同和交流过程中。我同意这种说法：公共性是“市民社会的产物，在封建专制制度下不存在公共性和公共领域；它是开放的，和封闭社会形成鲜明对比；它是进入了公共领域的，得到公共认可的东西；它是以可以进行自由交流的，相互讨论作为特征的。”[3]

那么什么是艺术的公共性，在我看来艺术的公共性有两个层面的含义：一是公众对艺术的参与，二是公众对艺术的理解。

---

① 在2004年上海师范大学主办的“公共艺术与城市文化学术论坛”上，曾有个别代表将中国的公共艺术追溯到原始社会阶段的陶器纹样，也有代表认为古希腊的帕特农神庙雕塑就是公共艺术。

先看第一层,“公众参与”是相对于以往艺术的贵族化、私人化空间而言的。从这点上看,艺术的公共性具有一种艺术平等的特质,它是艺术作品向公众的开放性展示,这个开放性当然是以公众能够进入对艺术作品的欣赏和理解为前提。这里需注意一点:艺术的公共性并不能等同于公共艺术。公共艺术泛指在户外公共空间安放或陈列的艺术作品, 如城市雕塑和大型公共露天需要公众参加的艺术活动。公共艺术因为占据的是公共空间,所以对公众的接受程度和信心反馈必须考虑在内。

第二层含义“公众理解”则是相对于现代以来的艺术精英化倾向而言的。我们知道,现代艺术其主旨就是以自由精神和形式分析二者对传统艺术进行破坏和再造,这二者在其实施的过程中逐步走向精英化而与广大的社会审美产生距离,与社会接受产生距离。在现代艺术的发展阶段上看就是艺术的形式主义趣味逐步走向极端化,西方的现代艺术在极简主义和冷抽象的高潮点时,也完成了一个物极必反的过程,这个“反”的标志就是以波普艺术为代表的大众图像化和以观念艺术为代表的社会化。所谓艺术经由现代主义进入到后现代艺术时期,今天的当代艺术主流已经超越了单纯的审美功能,艺术的观念意义被强化,而意义的传播不可能完全脱离社会与公众。在这层意义上,艺术公共性的提出具有典型的后现代文化色彩。

从艺术公共性的特点来看,有种提法值得商榷,那就是将艺术的公共性混同于价值判断标准。“没有批判性就没有当代艺术中的公共性”[4]。

如果没有理解错的话,批判性应当是一种知识分子艺术的属性,批判的对象应当是庸俗、专制,这就带有价值判断的属性了。而艺术公共性应当是一个中性的描述,所谓中性就是它并不带有任何感情的色彩和价值判断倾向,如前所述,它如同一张桌子,每个带有个人倾向的艺术家或者普通的审美者围绕在周围,不同的人群之间所进行的是一种交流和对话。桌子本身不应该带有感情色彩或倾向于任何一方。再打个比方:所谓“公共”领域就像是一个火车站的月台,它提供给乘客以不同方向选择,站台是不应该强迫乘客一定要朝什么方向,它仅仅是乘客的一个自由休息和交流的空间。而所谓“批判”则是具有知识分子化和感情色彩的词汇,这点恰是无论公共性还是艺术的公共性所要超越的。知识分子可以将批判寓于公共性的讨论中,但不能用批判性来定性艺术的公共性。

三、艺术公共性的误区

对艺术公共性的强调在当下已大势所趋,尽管谈到该问题不同人群的出发点可能不同,所言说的公共性本身也有区别。但任何事物都不能绝对,在众声喧哗的潮流下,我却有了某种担心,我们艺术界会不会又出现一个新的误区:那就是在对艺术公共性强调的同时,忽视另一面——对艺术的私密性的关注,因为公共性的第二方面“公众理解”,正是相对于艺术的私密性而言的。

艺术的私密性为何?在我看来,艺术作品的私密性可以从两个角度来理解:一,在艺术作品中体现或隐藏着与个人经历相联系的情感或图像原型;二,作品创作的出发点为纯个人化、情绪化的。也就是说私密性强的作品并非一定需要在公众的理解中才得以完成,它更多呈现出一种相对的自足与自语状态。同样,这类作品的艺术高度也并不一定就要建立在公共性基础上。

这里就不得不探讨艺术的个人话语和公共话语之间的关系。个人话语是艺术家的个人表述,它有可能涉及个人的私密性因素也可能不涉及,但公共话语却是非私密性而且开放的、易于进入和理解的。

个人话语有可能会转化为公共话语，许多艺术品有从初始个人话语进入到公共话语转化的过程。个人话语是建立在个人体验基础之上的独白状态，而这种状态能够被感知和体会正是借助于相通的生活经历或感受经历以及感受启发。

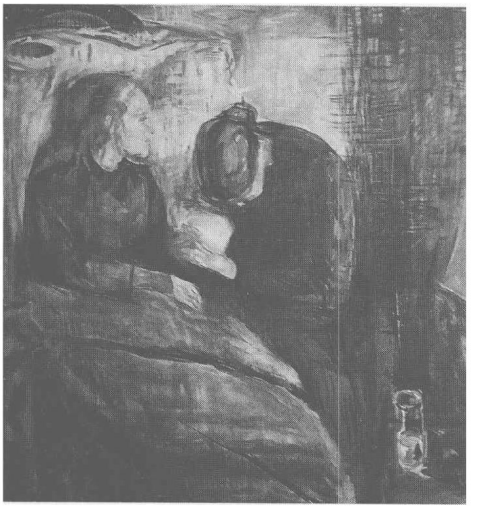


图 1　蒙克·病孩 1886

如果说大型雕塑由于体量大而又多占室外空间的特性，我们在谈论和批评它们时多用艺术的公共性作为标准来衡量的话，那么相对很少占据公共空间的室内绘画作品，其公共性又是如何体现的呢？还是举个实例加以说明，我们来看 19 世纪末挪威表现主义画家蒙克的油画《病中的女孩》(图 1)。作品描绘了一个在病床上弥留辗转的女孩和她的母亲的痛苦场景。艺术家蒙克是个极为忧郁的人，这种忧郁与他的个人经历有直接关系：他从小到大的经历几乎是在不断失去亲人的打击中度过的——母亲、妹妹、弟弟等相继在病床上离世，《病中的女孩》就是刻画了画家的妹妹临终前在病床上的情景，在一片模糊的视觉中，病房灯光的昏暗和床上女孩佝偻的身躯以及母亲欲哭无泪的无奈。除了形体上的倾向线外，油画笔触的处理是将画面形体与色彩的轮廓模糊化，而这种模糊化正是当时画家心理感受的真实再现。用罗伯特·休斯的话说“我们几乎可以从他画的蒙克一家围在索菲死去的床边的景象中闻到石碳酸(苯酚)和痰的气味，那些像面具一样的脸。”[5]

这种场景和情感的真实，可能只有经历过类似遭遇的人才能体会到而且画得出。但即使没有经历如此灾难的观众，他们在观看这幅作品时，也会被这种弥漫的悲哀所打动。那么问题来了，在没有相同经历的情况下，作品靠什么来打动他人呢？靠对形式的审美？显然不是！在对该作品欣赏上，形式的审美显然是后于内容的，而且对画家模糊近乎颤抖的笔触的处理的欣赏，非具有专业知识的人是无法体会的。看来，这种欣赏的基础显然是情感的相似性，一个人可能并没有痛苦地逐个失去亲人的经历，但他(她)不可能不在他人作品中看到描述的相似经历，甚至他个人其他的痛苦经历也会提示他，作品将他(她)引入到一种规定情境中，体验类似的情感。这也是西方古典美学的“移情说”所阐述的美学原理。请注意，在这里，蒙克的绝对私密性的情感话语(包括画面处理)就进入到一种公共的、众多人可以感受到的公共话语空间而完成了从个人话语到公共话语的转化，私密性由此转化为一种公共性。这件作品是一个有说服力的例子。

但是并非所有作品都无条件地从个人话语向公共话语转化，有些作品在一定的条件下可能会转化，有些作品可能极难转化。

我们再来看当代德国艺术家博伊斯的代表作品《油脂椅》(图 2)。这件作品将一堆油脂与一张椅子做在一起，乍看上去有些令人匪夷所思，实际上这种组合关系是建立在艺术家个人经历基础上的：二战后期博依斯曾经作为德国战俘被流放到苏联的西伯利亚，在他冻饿交加濒于死亡时，当地的猎人用油脂和毛毡将他暖和过来。所以在博依斯的作品中多次出现油脂和毛毡。油脂表面黏滞肮脏，看上去令人不舒服，但对于艺术家本人来说，它却象征着一种生命状态，它赋予人工制品的椅子或钢琴(艺术家也

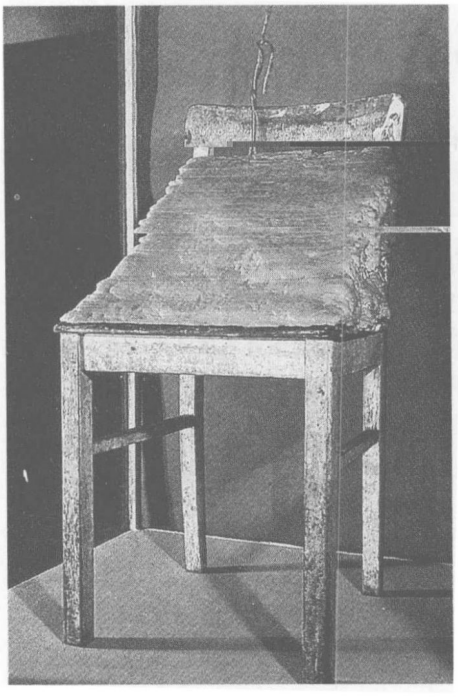


图 2　博伊斯·油脂椅

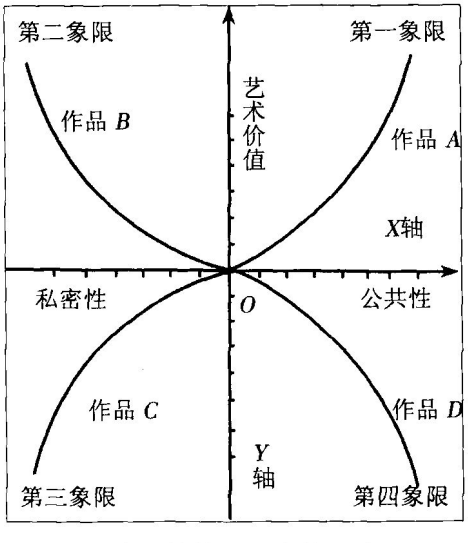


图 3　艺术公共性与私密性示意图

曾用毛毡包裹钢琴)以生命的温暖感觉,起码在艺术家本人是这样看的,虽然我们的相同感受却是要靠背景提示。

这里就出现了一个问题,作为艺术圈内人,我们了解该作品背景,于是我们可能会对作品蕴藏的内在力量投以崇敬;但对于没有艺术史背景也没能从什么渠道了解到博依斯的这段经历的普通观众来说,将油脂与椅子结合在一起反而有可能会引起他们经验上的不解和生理上的不快。这种不快肯定妨碍观众对作品的进一步理解的要求,也许使普通观众能够驻留在作品旁的理由是艺术家的赫赫大名,人们会顶礼膜拜地去瞻仰作品,那么,并不太知名艺术家的同类作品可能就没这般幸运了,普通观众的反应可能就是摇摇头转身离去。

看来与蒙克的《病中的女孩》相比,博依斯的油脂椅作品并非在任何情况下(不加以注释)都能由艺术家的个人话语进入到公众话语层面。当个人话语不能转化为公共认知时,就出现了理解的断层,而一时难以进入到公共话语层面也并不就意味着作品价值要低于前者。从符号学角度看,博依斯作品本身的能指与所指的关系是飘浮而并非确定,而蒙克的《病中的女孩》的所指与能指的关系是较为确定的。

理解上出现断层并不可怕,因为断层有可能在艺术史家、社会传播媒介的影响下和公众对艺术认知能力改变的前提下得到弥补,也就是说这个飘浮和断层也是相对的,如果能够被言说是"公共性"的前提,那么"公共性"的平台的变化也是人们所必须重视的因素。

这里我试图用数轴作为一个坐标系来描绘公共性与艺术价值的变量关系(图 3)。X 轴的正值代表公共性,X 轴上负值为私密性;Y 轴正值代表艺术品价值的增长,而负值代表价值的降低。艺术作品可以被看做是从 O 原点出发的射线或曲线 A。

在第一象限中,艺术作品 A 在公共理解度的增加中提升价值高度。

在第二象限中,艺术作品 B 在 Y 轴负刻度上同样可以达到相应的高度。也就是说艺术的成就在 X 轴的正刻度和负刻度上同样可以达到相同的高度。

在第四象限中看到一种现象:艺术作品 C 在公共性值增加的同时有可能降低高度而以负值出现。这里就可以解释为什么有些作品即使一时占据大量公共视野,却在公共理解的增加中降低高度,时过

境迁为后世所遗忘。

第三象限则出现了一种情况——缺乏公共性的作品 D 也缺少艺术价值。用这点可以解释为什么一些忽视公共性的作品在艺术价值上也是输家。

当然，这里还没有把另一种现象反映出来，那就是艺术品的价值曲线会出现大起大落的情况，价值线在不同的象限中穿行，也就是通常所说的艺术品价值随着时代和审美观的变化而发生变化。那是一个更复杂的问题，本文限于篇幅，对此不作深入探讨。

因此，片面地强调艺术的公共性以其为评价艺术品的唯一标准，有可能会进入一个误区——忽视对艺术的私密性的关注，而艺术家对私密性的关注与完成同样有可能让艺术品达到相当的高度。具有强烈私密性的作品也许一时并不能为公共所理解和得到公共视野投注，但这并不意味着这类作品的成就小于公共性见长的作品，我们切不可因强调一方面而忽视了对另一方面，“一种完全无视个人创造的意识和一种完全无视公共需要的艺术都是文明的悲哀”[7]，这方面我们以往的教训太多了。

参考文献

[1] 孙振华.公共艺术时代.南京：江苏美术出版社，2003

[2] 黄专.中国当代雕塑艺术的公共性.见：范迪安，许江主编.二十世纪中国雕塑学术论文集.青岛：青岛出版社，2000

[3] 孙振华.陶艺的公共性.见 2002 年中国佛山国际现代陶艺研讨会发言。

[4] 高岭.当代艺术中的公共性不等于公共性的当代艺术.美苑，2001(01)

[5] 罗伯特·休斯.新艺术的震撼.上海：上海人民美术出版社，1989

原刊《文艺研究》2004 年第 5 期

西方经典写实油画的启示

陈世宁

近十来年，我在日本、欧洲和美国考察访问期间，有幸观赏到了大量的西方油画原作，其中包括许多美术史上经典的写实油画作品，这些原作所具有的强烈的视觉冲击力和永恒的艺术魅力不能不令人赞叹和折服。细心揣摩这些经典的艺术作品，不仅使我们对西方美术史有了更进一步的了解，更为我们中国写实油画的发展提供了可参照的标尺。

作为一位践行写实油画的作者，我深有感触，就中国的写实油画而言，虽然在百年的发展历程中，涌现出了不少优秀的作品，但是，当我们将中国的写实油画置于世界美术发展史中进行比较的时候，我们的写实油画作品与西方美术史上的经典写实油画作品的差距还是显而易见的。这里所说的差距，突出地表现在画家对油画本体语言的把握上，包括造型意识和造型能力，色彩的感觉和运用，画面色层肌理的处理和控制，画家的自信和品位等等。

作为一位关注写实油画的画家，我十分赞赏江苏省委的主要领导关注中国的写实油画，所设立的《中国百家金陵画展(油画)》，为还需扶植的中国写实油画建立了一个新的更高的平台；所倡导的艺术家们要积极地反映现实生活，贴近时代，感悟生活，关注人生，关爱自然，以真、善、美的艺术精品满足社会审美需求的主张，正是我们今天特别需要关注的艺术创作的关键问题。

在我们推进中国写实油画发展的进程中，直接面对西方美术史上的经典写实油画作品，重温这些作品的艺术表现力，对于我们找出存在的差距，明确我们的努力方向，具有重要的启示作用。

西方经典写实油画的魅力

浏览西方美术史中的经典写实油画作品，可谓琳琅满目，不同风格、不同流派的作品均生动地折射出画家的审美取向和精神追求。这里由于篇幅的限制，故选择一二我见过的原作比较多的、且有代表性的画家和画作略作阐述。

荷兰画家伦勃朗，这是我非常喜欢的一位画家，在日本东京的美术馆、美国的大都会博物馆及荷兰

的阿姆斯特丹美术馆等场馆，我见到了很多伦勃朗的原作，包括他早期、盛期及晚年各个时期的代表性作品。在荷兰的阿姆斯特丹美术馆里陈列着伦勃朗的代表作《夜巡》，其浑厚坚实的人物造型，虚实相间的画面处理，明暗强烈的对比设置，统一而富有变化的色彩表现以及不同物体的量感和质感等等，均描绘得十分到位，恰到好处，整个画面充满了油画的厚重感，在严谨的刻画中又不乏绘画的生动性。伦勃朗驾驭巨幅作品的能力与其肖像画的高超水准完全一致，他不同时期的肖像画均能体现出极强的绘画性和艺术的表现力，尤其是他晚年时期的肖像画作品，其艺术的水准已经达到了炉火纯青的地步。伦勃朗早期的代表作之一《约利斯泰可莱》(现藏于美国圣佛朗希斯科美术馆)，其画面的精致处理，油画表现语言的充分发挥，体现出伦勃朗极为扎实的写实绘画的功底。在这幅半身人物肖像画中，他将人物的面部及其衣装的重点部位加以反复的“精雕细刻”，呈现出非常充实厚重的视觉效果，而其余大面积的阴影和背景则以薄薄涂抹的手法为主，形成了“一挥而就”的画面感觉，两种不同的描绘方式形成了强烈而鲜明的对比，加上笔触的流动，色彩的滋润以及光影的变化，透露出画家非同一般的气度与品位。其另一幅代表作《花神》(现藏于俄罗斯艾尔米塔什博物馆)也具有异曲同工之妙。伦勃朗成熟时期的肖像画作品在原有的基础上显得更加浑厚遒劲，这在《斯多弗尔思》(现藏于英国伦敦国立美术馆)、《犹太老人》(现藏于美国大都会博物馆)和《密涅瓦》(现藏于日本东京普里契斯顿美术馆)等作品中可以强烈地感受到。他在这些作品中，并不过多地追求色彩的细微变化，而是侧重于大块概括的色彩组合，更加凸现出写实油画的艺术表现力。《斯多弗尔思》中的人物与真人的大小差不多，色彩以深褐色、土红色、灰白色以及响亮的肤色为主，笔触以宽阔的、流动的、有力的形式加以表现，形成了更为质朴和敦厚的画面效果；《犹太老人》中的人物也与真人的大小接近，较之前一幅作品，画面的色层肌理显得更厚和丰富，呈现出反复堆塑的痕迹，尽管如此，其笔触的流动与洒脱却依然清晰可见，使我们能够感悟到伦勃朗对写实油画表现语言的不懈探索和提升；《密涅瓦》与美国哈默藏画展中的《朱诺》有着比较近似的表现方式和表现语言，其人物的构图与布局饱满而壮阔，人物的造型宽厚而稳固，整幅作品实实在在，充满力量和活力，给人以强烈而深度的震撼。

法国农民画家米勒，也是一位极具个性和艺术魅力的写实油画的代表人物。我曾经通过“巴比松画派作品展”、“欧洲近代绘画展”、“法国 19 世纪绘画展”、“米勒个展” 等展览会以及许多国家的美术馆、博物馆目睹了米勒的很多原作，其中既有人们所熟识的《播种者》、《晚钟》和《依锄的男子》等名作，更有鲜为人知的《打盹的收割者》和《钓鱼者与蓝衣少女》等精彩作品。我所见到的米勒画的《播种者》有两幅，一幅现藏于日本山梨县美术馆，另一幅现藏于美国波士顿博物馆。两幅作品基本框架差不多，都是突出表现了一位播种者正在田间劳作的典型形象，处在阴影之中的“巨大”的人物造型与远景中沐浴着夕阳的驾牛耕耘的情景形成了强烈的对比。播种者的姿态真实而有力，描绘手法概括而浑厚，在朦胧虚化的处理中更显得整个画面的厚重与坚实。画面中播种者的动作姿态有明显改变的痕迹，从改动的痕迹看，米勒是在反复地推敲人物挥动着的手臂和双腿的跨度及力度，力图使人物形象更加富有力量。而这类似乎是“不经意”的痕迹，恰恰体现出画家的艺术品位和美学追求，这在我们的绘画作品中倒是很难见得到的。《打盹的收割者》(现为日本个人收藏)是一幅不大的作品，其画幅约为国际标准尺寸的 8 号左右。在暖黄的色调之中，一组三口之家的人物造型十分真实和生动：男人在极度疲倦的状态下，手撑头部靠着麦堆打盹；而女人则仰头倒在男人的腿上，虽是小憩，然而人物面部的表情和松弛的四肢将一种劳累过度之后酣睡的状态刻画得栩栩如生；孩子的形态更是生动有趣，跪趴在母亲腿上熟睡的姿

势真切而可爱，三个人物动态各异，但又联系密切。画中男人那黑里透红的肤色及男性的力量与女人柔美而响亮的肌肤以及孩子稚嫩的肌体等，都被描绘得恰到好处，不仅显示出米勒的造型功力，同时还显现出米勒的绘画品位。《钓鱼者与蓝衣少女》(现为日本个人收藏)是一幅更小的作品，尺寸只有 23 cm×35 cm。画面中的两个人物一站一坐，显得自然而生动，背景中两棵粗大树干的交错组合似乎在暗示着画中男女人物之间的某种联系，而人物相互倾斜的动态又更加强化了这种关系。米勒十分讲究画面色层肌理的变化，钓鱼者的白色衬衣和一些亮点画得较厚，而深色的背景及水面则是在暖褐色的底子上薄薄地完成，甚至于在很多地方还保留了底色。画面的主要部分，包括人物的面部和手部等，画得非常肯定，且结构与变化准确而生动，画中许多部分虽着色不多，却让人赞叹，整幅作品的描绘显得既充分又轻快。

总而言之，西方经典写实油画在展现西方油画家们扎实的造型能力的同时，还尽显现出他们各自独特的绘画语言和风格特点，传递着他们的精神与品格，充分彰显了写实油画的艺术魅力。

中西经典写实油画的差距

在中西方美术发展史中，人类最初以绘画的形式反映和表现生活时，无不以模仿自然对象为手段，无论是中国传统绘画里的“写真”，还是西方传统绘画中的“写实”，都突出反映了绘画艺术与生活的密切联系，突出反映了绘画源于生活、高于生活的艺术取向，集中体现出写实绘画的艺术观念。

西方的绘画发展至文艺复兴初期，其写实手法已具备了相当的水准，尽管还存在着很明显的平面化的痕迹。到了以达·芬奇、米开朗琪罗、拉菲尔等为代表的文艺复兴盛期，由于透视学、解剖学的盛行，其写实手法更是日臻成熟。凡·爱克兄弟对油画材料的完善，使得写实油画的表现语言更加丰富、更加富于变化。进入 18、19 世纪以后，写实油画更呈现出绚丽多彩的面貌，委拉斯贵兹、哥雅、安格尔、德拉克洛瓦、库尔贝、门采尔、席勒等等，举不胜举，可以说，他们将写实油画的表现语言发挥到了淋漓尽致的程度。

在中国百年来的油画发展历程中，写实油画也具有非常显赫的地位。从徐悲鸿、吴作人、吕斯百等前辈画家所倡导和实践的写实画风，到 20 世纪五六十年代以俄罗斯巡回展览画派为楷模、以董希文先生的《开国大典》、王式廓先生的《血衣》、罗工柳先生的《延安整风》、靳尚谊先生的《十二月会议》、詹建俊先生的《琅琊山五壮士》、全山石先生的《前赴后继》等作品为代表的写实油画，再到改革开放以来以罗中立先生的《父亲》、陈丹青先生的《西藏组画》等为代表的一批又一批写实油画作品的产生，他们共同构筑起中国写实油画的基本框架。

如果将中国油画的发展与西方油画的发展作一比较，很显然中国油画仅在时间上就要短得多，更何况我们油画的起步还是在西方油画的基础之上发展起来的。不仅如此，中国油画发展进程中动荡的社会环境也是一个不能忽视的重要方面，20 世纪前 50 年的不断战乱，后 30 年的不断的政治运动，作为油画家的群体，又能有多少时间和精力致力于油画艺术表现语言的揣摩与钻研。以至于一大批满足于“照相写实油画”层面上的作者，忽略了油画艺术的绘画特性，忽略了精神与品格的内在作用，从而在很大的程度上构成了中国写实油画的基本现状。

我曾观赏到德拉克洛瓦的一些幅面不大的画作，画家以准确的落笔，恰到好处的色彩，严谨生动地表现出人体的结构和肌体，体现出画家的高超技艺和艺术品位，而这种精湛的技艺和艺术的品位在我们

的油画作品中实在是不多见的。我在提香的《花神》面前，同样为作者的高超技艺和艺术品位所折服，他描绘女性肌肤的那种感觉，显得非常到位，仿佛能给人一种博大而深邃的宇宙般的感觉。相比之下，我们的写实油画作品，即使是那些具有代表性的作品，其油画表现语言总还是有所欠缺，总觉得还有某些不到位的地方，并不能引起观赏者太多的震撼，而这种震撼倒是我在观赏西方油画时常常能够感悟到的。

固然，写实油画是以写实为手段，以再现为基础，但是，只要我们细心揣摩一下西方经典写实油画的作品就不难看出，这些写实油画作品并不是以模仿自然为目的的，也不是以再现自然为满足的。而从我们现在许多油画家的作品来看，似乎更多的是在追求与自然的一致，在这些作品中往往看不到画家鲜明的绘画语言的追求。其实，西方经典写实油画在源于生活、高于生活方面已经为我们树立了成功的榜样。

中国写实油画的创作心态

中国写实油画较之西方写实油画确实存在着较大的差距，而要推进中国写实油画的发展，特别需要一个平和的心态，特别需要克服影响着我国油画艺术水准提升的浮躁心态和蓄意炒作。

所谓浮躁心态，这里包含两层意思：一是作为画家的群体而言，他们中的一部分人仅仅看到现象的表面，以为西方国家几百年的油画成果，我们十来年就演绎了一遍，什么样式、什么风格似乎都有了，自认为其艺术水准可以与西方平起平坐了，以至于提出我们的一些作品就是进入罗浮宫也不会逊色的观点。这其中的自信或许是有益的，但却是不符合实际的一厢情愿，这里潜伏着危机，潜藏着盲目自大、不求高水准的浮躁心态；二是作为画家的个体而言，在市场经济的驱动下，很多人不再注重磨炼油画的基本功力，不再关注提升油画的表现语言，以至于很多油画作品明显缺乏油画艺术的学术含金量。曾经听到不少同行有过这样的认识，即中国油画家的写实能力已经很强了，所缺的仅仅是艺术的表现力。我倒不这么认为，因为在油画中，写实能力和艺术表现完全是一个不可分割的整体，某一笔触、某一色彩、某一形态的处理往往包含着技能和品位的问题，而这类技能和品位的问题是需要画家长期地实践和感悟才能有所得。

所谓蓄意炒作，是指不切实际和不负责任的吹捧。这种蓄意炒作犹如揠苗助长，既不利于画家艺术水准的提高，也不利于我们整个油画事业的发展。在国内的许多报纸杂志或广播电视中，我们常常可以接触到一些极力吹捧某些画家的评论与宣传，其中最为突出的就是脱离了油画作为造型艺术应当遵循的基本规律，不谈油画的语言，尽谈不着边际的、似乎十分深奥的所谓理念，让人感到云里雾里，更导致了相当数量的人群人云亦云，完全忽略了油画艺术的本质特征，忽略了油画艺术的视觉特点，忽略了造型艺术起码的审美要求。坦率地说，由于种种主客观的原因，国人的审美意识以及对世界美术史的了解程度都还有待于提高。几年前，我曾与吴冠中先生交谈过这一问题，我们共同的观点就是国内现在的美盲要比文盲多。因此，开阔我们的眼界，丰富我们的美术史知识，切实提高我们国民的审美品位，提升画家和美术评论家的专业素养，确是一项紧迫而重要的任务。

面对中国写实油画的现状，在肯定成绩的同时，特别需要我们关注存在的问题并努力克服这些问题，特别需要我们借鉴西方经典写实油画作品的成功经验，以脚踏实地、平和而积极的心态进行写实油画创作的实践，进而将我们的写实油画不断地推向新的高度。

感觉语言

周京新

画画的人有一个无法回避的目标，就是寻求并完善属于自己的技术语言。绘画技术语言是与艺术性密不可分的真切实在，它们具有自身独立的感觉方式和不容混淆的艺术品格。绘画语言的技术构造有两个质量标准：一是要独特，二是要纯正。确实有与众不同之表，谓之独特；确实有通达畅意之里，谓之纯正。某种绘画技术语言及其艺术价值能被历史性地确立，除了必须具备独特、纯正的艺术品质，它还应该在比较广大的相关领域内，具有比较突出的影响力和辐射力。我们必须认识到，古今中外绘画艺术的发展历史，都是由一个个有贡献的技术语言连接起来的。

对绘画技术性语言的认识历来有许多误区，过去有，现在更多。就拿中国画“笔墨”语言来说，眼下的误会就十分严重，归纳起来约有三种类型：第一种是误会“传统”型，自以为做到了“传统”，其实仅为劣质模拟，甚至尚未入门；第二种是误会“合璧”型，自以为做到了“中西合璧”，其实一味东拼西凑，根本不得要领；第三种是误会“创新”型，自以为做到了语言“原创”，其实不仅有“盗版”之嫌，还往往与胡闹沾上了边。而这些误会的根源，就是对一般常识的认识基本正确，实际感觉方面则严重错位。“气韵”、“骨法”、“形神”等等是人人皆知的道理，但落实到具体感觉上，往往就变了味道。例如：苍白的“笔”和“墨”被当作了脂粉，抹在劣质素描、速写的脸上，由它们去扮演“笔墨”。进而，那种能把画里的东西搞“像”的本领，也被当作了“传统”功夫。更有甚者，不仅对这些尚在技术阶段的误会没有感觉，还以为自己已经在搞定“传统”、“合璧”或是“创新”的基础上，把“风格”、“精神”、“思想”等等高层次的东西全搞定了。

真是天大的误会！

历史早就严肃地告诉我们：在中国画漫长的发展历程中，语言的革新与更迭只是为数不多的、各历史时期大师们的贡献，绝大多数画家（包括许多广为人知的大画家）只是某种语言的受用者或改良者，然而，推进历史前进的主动力则是前者，这是不容置疑的。眼前的一个世纪，大约只占了中国画整个发展历程的 1/25，应该说是短暂的，与过去相比，面对外来文化潮流的不断渗入，中国画传统经典语言的进步，既有了许多干扰，也有了不少机会。我认为，这一时期在推进传统语言变革方面，最值得推崇的是

黄宾虹先生的山水画笔墨语言。

传统笔墨语言的基本要求是达到“写”的表现境界。书法的“写”，缘于“字”形被“笔”意所引领，超然于字形之外，与笔意双双展翅翱翔于“写”的天地间。当中国画有了向书法学习的念头，也想让自己的笔和墨展翅翱翔于“写”的天地间时，书法的“字”和“笔”早已长成了一对羽翼丰满、浑然一体的翅膀，可以自由完美地飞翔了。也因为书法这个自由完美的飞翔，中国画笔墨语言(尤其是山水画语言)有了一道有“标准答案”的难题，那就是：笔墨与画里的形必须各自呈现“写”的模样，进而能在“写”的造型程度上合拍，也长出一对羽翼丰满、浑然一体的翅膀！从宋元到明清，山水画笔墨语言的这对翅膀日益丰满，飞翔时的完美程度也越来越接近书法了。但是与“字”和“笔”双双获得自由的书法相比，山水画笔墨语言显然多了些为“形”所困的负担，追求超然逸气的“写”，也因此掺杂了些许为照顾“形”的模样，不得已约束自己去“作”的痕迹，以致在整体感觉上不够自由，显得美中不足。

在这方面，黄宾虹先生是有贡献的。他在锤炼笔墨语言的同时，给传统山水画的造型习惯作了一次重要手术：他以自己极具塑造意识和不竭活力的语言感觉作手术刀，把安于静态程式的“形”切割开，将原有的形态组织化整为零，再以一种淡化笔墨“减法”的压力，挖掘“写”的制作潜质，提升体块结构作用的造型原则重新整合，让“形”在做“加法”的过程中焕发新的能量和活力。在修造“势”的方面，淡化山形水脉的远近、主次关系，整体突出堆叠、绞织、密集、平铺的视觉效果；在修造“质”的方面，将坡石、树木、草丛、建筑等造型因素的局部体积肢解开来，敲去棱角，朽蚀表面，让它们呈现出风化之后般的零落结构和苍茫质感。而他的用笔用墨，则在浓而醇、苍而润、乱而净、密而透的“个性”建设之外，修得了织亦灵动、叠亦交融、密亦通透、平亦开合的生气，在外形和内质上与前者构成了浑然畅达的构造机缘。这样，苍茫的造型和苍茫的笔墨不仅浑然一体，通透于画的“写”因此被升华到一个更新、更高、更自由的境界。与传统经典相比，黄宾虹先生的笔墨语言，不仅是山水画天地间的一对可以自由完美飞翔的翅膀，更是在传统经典宝库里添置的一部前无古人的语言法典。

传统中国画各体例中的造型，一如章、草、隶、篆呈现书法中书体的程式化类别，历来也有一定的程式，虽然它们都有源于“师造化”的名分，却始终在与自然造化保持明确距离的同时，被一种中国画所特有的、程式化的造型意识牵引着。人们似乎已经习惯，在进入笔墨世界之前，或是先将自己眼里的自然造化之形，变成符合程式化版本的“型”；或者干脆直接将程式化版本的“型”带进来，不再考虑“师造化”的问题。这一司空见惯的造型意识已经成了约定俗成的常规，“师造化”的作用和意义萎缩了。我们可以感觉到，最能代表传统中国画语言经典的“笔墨”，在自己辉煌的发展历程间，因此留下了一片不大不小的误区：尽管传统造型观念中“似”与“不似”之间的尺度一贯比较含糊，在许多情况下，“似”还是与低能划了等号，在崇高的“传神”目标面前，计较“形”的得失是很没有档次的行为。所以，面对活生生的自然造化，人们宁愿要已然雷同化的“不似”，也不愿意与丰富多彩的“似”有什么瓜葛。于是，造型技术语言理所当然地被定格在了一个极其稳妥、又高度程式化的“不似”上面，成为只作摆设的“铁饭碗”，在“笔墨”追求“传神”的过程中，它是一个完美的“公用品”。在这个误区里，有理想的画家多数只在“笔墨”上奋发追求，即使自己的“传神”理想举步维艰，也没有怀疑过这只“铁饭碗”的功能。在人们眼里，“介字点”、“披麻皴”、“高古游丝描”之类的东西，已然属于“笔墨”里需要的“形”，有它们在，追求与“不似”几乎是一回事儿的“传神”，还有什么可担心的呢。

“逸笔草草，不求形似”是强调笔墨至上的，它是戴在传统中国画笔墨经典语言头上的“皇冠”，因为

这一点，它成就了一些画家，也害了许许多多画家。为数不多的前者在强调笔墨至上的同时，意识到了形的问题，想办法解决它，于是真的把“皇冠”戴在了自己头上；而更多的人，没有意识到这个问题，不仅把头上的“草帽”误以为“皇冠”，还戴着它招摇过市，让误区的范围不断扩大了。造型意识的滞后，是传统中国画笔墨语言发展进程中的一块“绊脚石”，长久以来，由它造成的误区和引发的种种误会，被轰轰烈烈唱“独角戏”的“笔墨”热潮掩盖了。

黄宾虹先生的贡献向我们证明：传统中国画造型观念下的笔墨语言依然有着向前推进、向上提升的潜力。在传统中国画笔墨语言这个舞台上，他是一位不甚合群的角色，在演出接近尾声的时候，来了一个奇特的亮相，一鸣惊人。值得我们反省的是，“师造化”所派生出来的“不似”，为什么不能从一种实际上远离“造化”的雷同化状态里解脱出来？得传统精神的笔墨语言，必须与那种先入为主的造型观念结伴而行吗？

“中西合璧”是发展传统笔墨语言的一条好路子，好就好在为改造传统中国画滞后的造型意识带来了新的机会，许多前辈为了走好这条路，用心良苦，成就可鉴，然而说实话，有贡献的人并不多。我认为，在这方面，徐悲鸿先生堪称最有贡献的人。徐悲鸿先生在西画方面的深厚功底，丝毫没有妨碍他施展自己同样深厚的传统修养。在画马这一“个案”型题材下，他将西画语言中光生明暗的造型作用，转换到中国画笔墨造型的语言范畴内，重新整合，重新塑造，抒发着自己挥之不去的笔墨情结。他让被肢解的光感“实用”化；让自由了的明暗“笔墨”化，在中西绘画“写意”与“写实”的语言差异间，开辟了“以意写实”的笔墨造型语言新境界。在这里，此“意”与彼“实”都能放下陈规，先以“合”为大局，谋求自身的改造，继而积极地寻求彼此间的共通点，各避损己之短，各扬利彼之长，向敞开传统胸襟的中国画笔墨之“写”自然融合，结成一体，从而达到“意”出新感觉，“实”现新造化，“写”得新气象，三者“合”而成就“璧”之圆满的结局。此刻，中国画笔墨造型第一次真正实现了的“中西合璧”，并呈现出崭新的语言样式和品格。在古今建筑笔墨语言的工程史册里，这是一个全新的思辨过程，一个高难度的学术动作，一个极具借鉴价值和应用意义的创举，它的贡献不容忽视。

令人略感遗憾的是：徐悲鸿先生借助画马这一“个案”型研究确立的“以意写实”的笔墨语言，未能在他涉足广泛的中国画创作领域里伸展通透，滋养出更大的气候，而我们知道，他缺少的只是时间！

如果说徐悲鸿先生在“中西合璧”的道路上走出了一条“洋为中用”的路，林风眠先生所走的路则是借“西主中辅”之便，另辟蹊径，自成一体。在林风眠先生淳净而敏锐的艺术修养里面，最主要的感觉来自于他的西画基础，所以总体而言，林风眠先生的彩墨语言所凝聚的主要是一股西画情结，在画面造型、色彩、透视与整体结构的组建上，他都有意无意地将西画特有的“写生”状态和“习作”感觉灌注其间，然而，林风眠先生独特彩墨语言形成的关键，则是装饰性因素的妙用，以及将中西绘画精神既出人意料又天衣无缝地融合。

中西绘画的总体艺术效果不无相近之处，但中西绘画语言内在构造，以及构造过程的原理则千差万别。在某些材料的来源与运用方面，有异曲同工之处(如油画与中国工笔画采用的某些矿物质颜料完全相同)；在某些具体技法的制作程序方面，有异工同曲之处(如中国传统工笔画的“三矾九染”与古典油画的薄色罩染式的“多层画法”几乎一致)。但是，与这些相近或相同的方面相比，中西绘画语言的内在构造原理则大相径庭，可谓异工异曲。例如，中国画语言非常在意“笔”的修养，语言的具体形态往往寄托在各种用笔的讲究里面，在造型过程中，整体语言的风格特征取决于“笔”的具体形态。而油画语言

比较重视画面的整体造型感觉，色彩的因素相对突出，用“笔”的概念相对淡化，在造型的过程中更加提倡笔画的组合作用。

在中西绘画两大体系间，装饰性作用不同程度地存在着，而且其各自的形式特征和类别归属，都在明显边缘化的同时，呈现出彼此界限较为虚缓的迹象，这里好似中西绘画的一段接壤地带，隔阻的墙更少，相通路更多。林风眠先生正是巧借了装饰性里中西界限比较含糊，形式构成忌“实”务“虚”，“工”、“曲”彼此更为相近的便利，在这里开辟出了一片自己的“桃花源”。林风眠先生的彩墨语言里通透着灵动的装饰性脉络，它一方面让依恋物体原形的绘画意识散淡怀抱，领一腔“不知有汉，无论魏晋”式的超然；另一方面使状物图像在得“虚”不忘“实”的表现中情有所依，怀一份“往来种作，怡然自乐”般的惬意。在装饰性的总体构架间，古典的、现代的、西方的、东方的、学院的、民间的各种造型意味，起伏交替，灵动变换，以自家之求，集各方之长，形成了亦古亦今，亦西亦东的新颖艺术语言，体现了非常可贵的“原创”性品质。尽管在他的作品里时而会显现出些许中国画笔墨的儒雅做派，然而，我们却不应该就此把林风眠先生的彩墨语言归属为传统中国画语言范畴，因为那样反而委屈了先生的不朽创建。“麒麟”就是“麒麟”，虽然像鹿，但不是鹿。

林风眠先生彩墨语言的构建原则是“集大成”式的，但最终，装饰性趣味在这么一种空前的集合中得了“头彩”。也许正是因为语言的装饰性图式与题材的休闲型趣味得到了完美结合，林风眠先生的彩墨语言里生成了一副略带几何特征的造型构架，在极尽其特有的“质”的完美之余，似乎舍弃了些许伸张气象之“量”的机会。“舍”与“得”一向并存，完美总是相对的。

黄宾虹、徐悲鸿和林风眠先生都是才情与睿智集于一身的学者型画家，广博务实的学识和精致的感觉，是他们艺术修养的坚固基石，而艺术语言中具有独特、纯正的造型精神，则是他们卓越贡献的最实际体现。他们以自己独到的探索，从根本上改变了传统中国画语言的思辨方式和构造取向，在标新立异地构建个人绘画语言的道路上，面对丰厚的古今中外经典，他们没有趋从于前人的脚步，以过程之“异”，而求结果之“新”。他们的卓越贡献，为中国画语言寻找新发展的途径，开启了功德无量的机缘，同时，也进一步将现代绘画艺术语言的品质标准，确立在了可以与传统经典对应的高度。

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2006年第1期

海粟油画的中国气派

沈行工

1979年的秋天,刘海粟先生在南京画梅园新村,以实地写生的方式完成了一幅油画作品。我有幸在旁观摩了这次油画写生的整个过程,深受教益,至今铭记不忘。近日重读海粟先生的油画,回忆起当年的观画情景,感触良多。海粟先生当时已年过八旬,面对将近一米见方的画幅挥笔纵横,不辞辛劳地站了几个半天,如此的热情和执著令我们这些后生钦佩不已。写生过程中所体现出来的那种独到的绘画处理手法给予了我极为深刻的印象。

记得先生在梅园的庭院中取景时,特意选择了一个可以将两棵青松与房舍同时画进画面的角度。起笔时先生是以圆头笔饱蘸普蓝与赭石直接勾画树木与房屋的轮廓,用笔沉稳果断、线条朴拙粗放,有时他笔锋一转,自下而上地逆行走笔,色线更显得滞重遒劲,生涩之中透出力度。随后的铺色,先生则常以几乎未经调和的饱和色彩堆积而上,绿叶中透着红瓦,以强烈的补色对比,交相辉映。由于先生用色华滋润厚,笔触灵动奔放,整个画面有一种纷繁斑驳的丰富感和充溢着生机的蓬勃气息。

说实话,海粟先生作画的手法当时的确让我们这些五六十年代的学院画风熏染出来的学生眼前一亮。相对于那种讲求明暗块面造型、自然光色关系的写生方法而言,海粟先生的画法无疑是更具有主观表现性和个性特色。后来有机会更多地学习观摩先生的油画,有了更深一层的领悟。每次站在先生的画作前,总会感受到一种特有的气势,一种与众不同的气派。应当说,海粟先生的油画风格既是他作为一位艺术大师的学养与个性的自然流露和映现,也是他长期以来不懈追求民族精神内涵的结晶。海粟油画是具有中国气派的油画。

海粟先生学贯中西,国画、书法、诗词及油画四个方面均有很高的造诣。而作为中国最早的油画家之一,他在漫长的艺术人生中始终坚持油画创作,在前辈大家中历时最久,同时也是在油画这一领域中最具探索勇气和创新精神的开拓者。有学者认为:“海粟老人作为油画家,最能代表他自己,也最能说明他一生。”可以这样说,海粟先生不仅是近现代中国美术教育的奠基人之一,更是一位具有多方面才华的杰出艺术家,他在将油画艺术全面引进并扎根本土的艰巨工程中,倾注了毕生的心力,建立了彪炳史册的功绩。

说起油画的中国气派，人们一定会联想起一度曾在国内美术界备受关注的“油画民族化”这一话题。尽管长久以来画家、学者各抒己见，观点不一，甚至对于“油画民族化”这一提法本身也存有疑义，但论及油画的中国气派那几乎一致地肯定，中国人画的油画要有中国气派是理所当然的事。当然，在实践中如何真正做到这一点则绝非轻而易举。海粟先生在20世纪80年代就谈到：“‘油画民族化’的提法是近30年的事；我们追求贯通中西的创作方法却要早得多”。事实正是这样，海粟先生为此数十年如一日，身体力行，孜孜以求。他曾充满自信地宣称：“(要使)中西绘画的精华，在我的创作中得到完美的统一。”

深厚的中西文化的功底，坚韧不拔的求索精神以及超凡的才华和创造力是海粟先生实现自己宏大抱负的前提。海粟先生家学渊源，又经名师指点，得到过像康有为这样的国学大师的亲自教诲，因此有着扎实的中国传统文化的根基。青年时代的海粟先生在上海建立美术学校的创举使人们对他的胆魄深为赞佩，这一所中国最早传授欧洲绘画艺术的学校吸引了众多有志于此的莘莘学子。事业有成之后的海粟先生毫无松懈与停顿，继20年代东渡日本之后，又于1929—1935年期间两次赴欧考察。除讲学、办展等各项学术交流活动外，更重要的工作便是遍访欧洲各地的博物馆、美术馆，追根寻源，深入研究欧洲传统绘画精粹。他曾多次去罗浮宫临摹大师巨作，仰观俯察，悉心钻研；同时他也频繁接触新兴画派的画家与作品，广交同道，博采众长。

如果说，海粟先生的艺术观和绘画美学思想在青年时代已基本确立，那么两次欧游则使之更为坚定与成熟。强调艺术应表现人的情感与个性，应摆脱模仿，根植创造，力求做到古今中外兼容并蓄、融会贯通。这些主张与见解对于他而言已成为艺术人生中的不变信念了。他曾说过：“画之真义，在表现人格与人的生命，非徒囿于视觉，外骛于色彩形象者。故画象乃表现，而非再现也，是造形而非摹形也。”他还在一篇文章中这样写道：”既要有历史眼光，纵观上下2000年的画论画迹，又要有囊括中外的世界眼光，凡属健康向上可以吸收的东西，都要拿过来，经过冶炼升华，化作我们民族艺术的血肉。对古人和外国人都要不亢不卑，冷静客观。要厚积薄发，游刃有余。‘随心所欲，不逾矩’，达到自由和必然统一的境界。”正是这样的艺术观和美学思想，为海粟先生油画的中国气派奠定了基石。

回顾历史可以看到，海粟先生旅欧期间正值西方现代主义艺术思潮方兴未艾，各种革新画派纷纷涌现并逐步走向成熟的阶段。当时的他敏锐而欣喜地接受着这些新鲜的观点和主张，由衷地赞赏着自印象主义起始，经历后印象主义直至野兽主义、表现主义期间诸位大师的绘画艺术。其中对他影响特别大的应当说是后印象主义的塞尚、凡·高和高更这三位杰出画家。这很自然，对于一位一向崇奉石涛、八大，致力于传统艺术推陈出新的中国画家来说，后印象主义画家们所做的一切恰恰与他自己的追求探索不谋而合。显而易见，海粟先生之所以不为欧洲的学院主义和自然主义画风所动，偏偏钟情于新兴画派的艺术，绝非偶然。这是由于从后印象主义开启的现代主义诸流派有着这样一个不约而同的基本共识，即认为绘画不应停留在自然形态的视觉经验阶段，仅仅满足于对客观物象的再现，而应更为注重内心情感的表现，使艺术家的模仿冲动转向创作冲动，从而采用主观的个性化的造型手法。形成这些艺术观念的原因是多方面的，无需在此一一赘述，其中有一点却是十分重要值得一提的，那就是这些欧洲艺术家从东方艺术中受到的启迪。的确，诸如“外师造化、中得心源”，“以形写神”、“遗貌取神”等等这些中国传统画论中卓越见解，原本强调的就是艺术作品中的情感价值和作者的主观创造性。正是由于一种发自内心的认同感，海粟先生从这种东西方思想文化撞击与交汇中悟出了自己的绘画艺术发展之路。

当我们纵观海粟先生一生中各个时期的绘画作品，不难发觉一种独特的审美取向始终贯穿其中，

这种不拘于客观事物表象描摹而着力抒写个人主观感受的创作观念，在他的油画作品中是通过富于表现性的艺术语言来体现的。海粟先生曾经对“再现”与“表现”这两种不同的艺术反映方式有过精辟的论述，他这样说：“在绘画中，‘再现’与‘表现’不同，‘再现’是由外而内的接触；‘表现’是由内而外的开拓”，“艺术家种种的印象，通过心灵的酝酿，用感人的艺术形式呈示出一个新的世界来，这便是‘表现’”。海粟先生认为这两者实际上标明了两种不同的艺术道路，该走哪条路？“我也未敢断言”，海粟先生说得意味深长，但很清楚，他的作品本身就是选择的最好表白。

在讨论“再现”与“表现”的不同含义时，我们会很自然地涉及表现主义或表现派这样的概念。如果我们不是把绘画中的表现主义仅仅看成历史上某个特定画派的名称的话，那么它也就应当同现实主义、写实主义、浪漫主义等等这些词汇一样，是在表明一种艺术的创作观念和美学取向。就这层意义而言，我认为刘海粟的油画可以称之为中国最早的表现主义油画。

令我为之惊叹的是，即使是海粟先生最早的油画作品已具有那种表现性极强的艺术风格特征。比如作于1921年的《北京雍和宫》、作于1922年的《北京前门》以及作于1925年的《南京夫子庙》等。从这些作品中呈现出来的那种删繁就简、信笔驰骋、直抒胸臆的作画风格，其实也正是海粟先生热烈而豪放的性情的真实写照。所以蔡元培先生在介绍海粟先生那一时期的油画作品时，就非常准确地指出：“他的个性是十分强烈，在他的作品里处处可以看得出来。他对于色彩和线条都有强烈的表现，色彩上常用极反照的两种调子互相结构起来，线条也是很单纯很生动的样子，和那细纤女性的技巧主义是完全不同。”

艺术贵在真诚，真诚的艺术是动人的。海粟先生早期的那些油画作品直至现在仍然深深地吸引着我。依我本人研读海粟先生油画的心得而言，我认为，虽然海粟先生在长达近80年的艺术生涯中，油画创作可以划分为若干阶段来加以研究，但其总体的绘画语言特色却是相当的鲜明而连贯一致，构成了一种极具个性的、表现性很强的艺术风格。即使是在欧游之后他的作品看上去“其表愈纵恣，其里愈谨严”，然而“彼邦美术家始亦知海粟为海粟，而非所谓西洋画家”（见陆费达《海粟之画》）。20世纪七八十年代他的艺术高峰期，也是他画油画最多的时期，作品中这种“经过心灵的酝酿，智力的综合，表现出来”的情感色彩便愈加浓郁深沉，夺目闪光。

当我们试图较为全面地论述海粟先生油画的中国气派时，必然还需要从上述有关艺术观和美学思想这一层面，继续深入分析海粟油画的题材内容、表现形式及作画技法等各个层面的特点。众所周知，作品艺术风格的形成与作品的题材选择有着密切的关系。一种合适的题材的选择往往为作者发挥其潜在的艺术才质提供了施展的天地。我们纵览海粟先生的油画作品，可以看到除了访欧期间在国外的旅行写生外，绝大部分作品是以祖国各地山川风光为题材的风景油画，静物花卉及人物题材较为少见。对于祖国大好河山的炽热之情自不待言，海粟先生更从中华大地的这些景物中感受到了民族的魂魄与精神。他说：“我画八达岭长城很强调中华民族的历史自豪感。利用油画色块的体积感、雕塑感去造型……因为他的外貌，便是民族化的东西。”顺着先生的思路，我们会发现他对风景题材的选择显然有着人文意义上的深层考虑。

在海粟先生看来，不论是三川五岳还是江南塞北，显现的都是中华大地所特有的自然形态，世世代代的炎黄子孙在这块热土上生存、劳动与延续，因此，一山一水、一石一木无不牵动着民族的情感。在海粟先生长达近一个世纪的人生中，他的足迹几乎遍及全国。最令世人称奇的是，海粟先生曾十次登临黄山，而于1988年第十次上黄山时，先生已是93岁的耄耋老人了。黄山是中华奇观，天下绝秀，确实气象

万千，海粟先生一直称之为自己的“良师益友”。黄山的雄奇壮观给予了他取之不尽的创作灵感，就某种意义而言，黄山所具有的独一无二的自然风貌也触发了他对于油画民族化的思索。以黄山为题材的国画与油画是他的作品中数量最多的部分。由于年代久远前几次上黄山所作的绘画多已散失不见了，仅1954年六上黄山的写生作品保存较完全，有不少佳作，其中的《黄山温泉》是他本人认为画得较为抒情与细腻的作品。而画得最为精彩最具气势的还是1981年之后的八上、九上、十上黄山的作品。像《西海门：隆观》、《黄山云海》(1981年)，《白龙潭》、《雾笼北海》(1982年)，《重岩叠峰》、《始信峰晴翠》、《西海晚晴》和《石海云雾》(1988年)等等。这些作品几乎将黄山的晴岚烟雨、千峰万嶂尽收画中。海粟先生借黄山之奇峻以笔底波澜倾抒胸中豪气；尤其是十上黄山的几幅作品，画得极为简洁生动，较之以前的作品更有一种飘逸轻快的笔致，是我本人特别喜欢的几幅作品。使人几乎难以置信的是，这样的作品竟是一位93岁的老人在高山之巅实地写生完成的！

除了黄山之外，桂林、阳朔的漓江，杭州的西湖以及庐山、泰山等等都是海粟先生喜爱的风景题材。在油画的画面上直接题写诗词是海粟先生的一种新尝试，他在1978年画的《山色翠浮空》、《阳朔》和《伏波山写漓江》这几幅作品中均有题词。其中《伏波山写漓江》一画中，上半部分的天空未着颜色，在画布上题有大段诗词，其中有这样的句子：“剪取漓江清黛，妆点神州风貌，留待后人宗。”这既是老人触景生情的心声，也表明了对自己所作的创新尝试的信念。

海粟先生的风景油画作品还包括一部分以各地的名胜古迹及名人故居为题材的作品。上文提到的《北京雍和宫》、《南京夫子庙》、《北京前门》以及《苏堤夜月》、《三潭印月》等是他早期的作品，后来则有《八达岭长城》、《北京天坛》、《白塔》、《甲秀楼》和《南京梅园新村》、《孙中山故居》、《遵义会议会址》等作品。名胜古迹作为千百年华夏历史的见证，其文化意义自然是不言而喻的，而且有些建筑本身也往往体现着本民族的审美意趣。海粟先生在画这些景物时通常并不在意表象的如实再现，而更注重其内在的象征意义。每当画到革命前辈的故居时，老人的景仰之情更是“溢于言表”。他谈到《南京梅园新村》这幅画时说：“我要用国画味很浓的笔触，把周总理的精神画出来，要使人回想不断”。还在画上题写了“吐志劲松千秋在”的诗句。1982年海粟先生在广东画《孙中山故居》一画时，在构图上特意把中山先生手植的酸子树安排在画面的突出位置“作为历史见证的那棵历经风暴，宛如昂首卧龙斜云欲飞的百年老树，与故居殷红的门墙相辉映，庄丽肃穆，谱写了对伟大革命先行者勋业的颂歌”(见谢海燕教授撰写的《刘海粟》画册前言)。

在海粟先生的油画作品中虽没有那种直接描绘现实生活场景的情节性、主题性的作品，但他始终非常关心祖国的建设与发展，努力以自己的作品来赞颂新的时代、新的社会。他在不同的时期所作的《太湖工人疗养院》、《梅山水库》、《佛子岭水库雪景》、《上海庙会》、《外滩风景》、《苏州河夜景》及《广东大鹏湾》、《头头湾望澳门》等作品表达了老人面对日新月异的祖国面貌的由衷喜悦，也寄托了对于人民美好生活前景的祝福。

同样，甚至从海粟先生静物油画的题材选择上也能对他的达观向上的昂扬个性感知一二。他最爱画的花卉是向日葵和鸡冠花，这两种花都具有花型丰满、枝叶茁壮、色泽浓艳的特点。前者的亮黄、后者的深红，非油画颜料的饱和度无以传达出色彩的庄丽之美。海粟先生早年旅欧期间便曾在法国和比利时分别画过葵花，从那两幅作品的构图、运笔可以看到凡·高的作品对他的影响。而作于1961年的《最爱无花不是红》和1969年的《向日葵》则已然完全是他个人的独特风格了。此后他还曾一再以这两种花

为题材,画得有声有色。

寓情于景、借景抒情是艺术家的创作初衷。一位优秀的画家在作画时考虑最多的是如何寻找到最适合于自己表达内心情感的题材与形式。我们可以看到,海粟先生在油画作品题材上的选择与他本人的国画作品题材几乎是完全一致的,而且在表现形式上也有着极为相似的方面,这正是一位性情率真、内外如一的艺术家出自内心的真诚表露。当然,海粟先生绘画作品题材方面的特点,除了个性的原因之外,他显然也受到明清以来中国传统绘画与西方19世纪后期以来诸画派的影响。就油画的题材而言,后者的影响是十分明显的。印象派、后印象派乃至野兽派等画派的绘画作品在题材上与此前文艺复兴以来的绘画有着很大的差异,这说明由于创作观念的改变而导致的绘画表现形式上的革新,同时必然伴随着作品题材重心的转移。

应当承认,作品的题材虽然对绘画作品风格的形成起着至关重要的作用,但有时并非一定是实质性的、根本性的。突显画家作品风格面貌的更关键的因素往往是作者在运用绘画艺术语言方向的特点。海粟先生在追求油画民族气派的长期探索过程中,曾对于油画的表现形式、艺术语言作过深入的研究。他认为,这种探索不应停留在浅层次的阶段,不能只是一种表面上的嫁接与拼凑,他曾说过:"正如章回体不等于小说的民族特色一样,单线平涂不等于民族化的绘画。"因此,在海粟先生的油画中显现出的中国民族气派实际上是一种经过冶炼熔铸而成的内在气质。

海粟先生一直认为,中国画与油画主要是工具的不同,表现形式的不同,就艺术传达情感的意义而言应当是殊途同归的。他善于从中西绘画中撷取各自所长,有意识地加以融合与强化,来逐步形成自己的绘画语言特色。前面曾提到海粟先生的油画与国画在内容与形式两方面的一致性,尤其是在艺术语言这一层面上,这种一致,尤其是对于画家来说是十分宝贵的。我们可以从海粟先生在绘画的构图、色彩、造型、线条、笔触等等诸种形式元素方面看到这种一致性。依我所见,其中最引人注目的特点之一就是线条的运用。

线条作为绘画艺术中最重要的形式元素之一,不仅在再现客观对象方面具有明确的、生动的造型意义,而且在表达作者主观情感方面更是有着不可替代的作用,线条是运笔过程的记录,这种记录常常将作者作画时的心路历程展现无遗,由此而可能成为画面上最动人心弦的艺术语言。绘画中的点、线、面都是作者运用笔触而成的不同形态。应当说,油画中的笔触有着隐性和显性的区别,某些古典画风的作品画面光洁平滑,几乎难以看出笔触的痕迹,而另外一些作品中则笔触与肌理的效果十分明显醒目。如果说印象派画家尤其是莫奈的散涂式笔触经常呈现为点状的,那么塞尚那样斜扫式的笔触就可称之为块面状的,而凡·高的笔触则更接近于线形的。同时,在很多画家的作品中都能看到绵延流畅的长线条被用于塑造形体,表情达意。

当然,显而易见的是中西画家对于线条的理解是不尽相同的。在文艺复兴前期的近代西方绘画的不少作品中线条也是十分重要的艺术语言,但就总体而言,西方绘画从未有如中国传统绘画那样重视与强调线条自身的表现价值,这与中国画中"书画同源"的传统绘画观念是紧密相关的。海粟先生的书法与绘画齐名,早已广为人知。他的书法有碑学的深厚功底,且正、草、隶、篆莫不兼善,因此他落笔见力、留痕有韵。这对于他的绘画包括油画中线条的运用有着直接的影响,"以书入画"也就必然是海粟先生油画中最为突出的风格特点之一。

人们知道,传统水墨画一向十分讲究"见笔",在生宣纸上作画可说是"落笔无悔"。很多情况下,画

中的线条最初的也就是最终的，不太可能多次重复或更改，这是水墨画的突出特点之一。然而如果仔细研究海粟先生的油画，将会发现他的油画作品中的线条运用有着类似的特点。一般说来，用线来勾画轮廓在油画中是正常的绘画步骤，但由于油画颜料的黏稠度高，覆盖力强，这种轮廓线很少被一直保持到最后。海粟先生作油画常常一开始勾勒轮廓时便非常讲究用笔，线条显得生动有力，而为了保持这种最初的线条的表现性，他在填色时会有意无意地留有空白，露出布面底子，因为如果线条被周围的颜色遮盖，那么原来那种线条的气韵就不连贯了。这种情况在他许多作品中可以看到，他的一些风景油画中树木枝干，房屋建筑一旦以线勾写出来，便努力保持着起初的韵味。令我印象特别深刻的是一幅作于 1977 年的《杜鹃花》，这幅画中花卉与枝叶画的飘洒灵动，如草书一般，而勾勒红木花几的线条则遒劲滞重“力透纸背”，完全是篆书的风范。

海粟先生在油画中的线与西方画家的线是完全不一样的。除了前面说的特点之外，他用笔喜用中锋，无论是在空白的画布上直接抒写，或者是在多遍色层上再次勾画，他总是力避纤弱与轻浮，线条宁粗勿细，字涩勿滑，宁拙勿巧。作于 1957 年的《复兴中路雪霁》是一幅多层画法的佳作，画面上冬日的枯枝、行人与积雪相互叠合，以交错用笔的方式作成，产生了一种斑驳丰富、浑朴厚重的视觉效果。另外像《存天阁积雪》、《桂林花桥》、《蠡园晚霞》等作品在用线方面均各有妙处，耐人寻味。及至海粟先生 1988 年十上黄山所作的几幅油画，则可能已是先生最后的油画作品了。这些作品画面气势磅礴、笔姿自如、线条坚韧，真可谓：“惊蛇枯藤，随形变幻，如有排云裂阵之势，龙蜒凤舞之形。”作品充分显示了一位 93 岁老人顽强的生命力量。

与其他画种相比，色彩在油画中的重要意义是无可置疑的。海粟先生的油画在色彩运用方面同样有着十分鲜明的个性特色。他曾潜心研究过欧洲油画的色彩奥秘，尤其倾心于塞尚、凡·高以及马蒂斯等大师的色彩处理手法。他洞悉中西绘画在色彩表现上的巨大差异，因而立足于从更宽广的视野中体察民族文化中的色彩美学倾向，多方面地汲取营养，取精用宏，融会贯通。海粟先生非常注重色彩的表现性，对于不同色相、不同明度、纯度和冷暖的色彩各自的情感作用有着独到的见解。一般说来，在绘画的形式语言中，形体可以提供确定的式样信息，而色彩更倾向于表情的传达。色彩是较之形体更具有可变性和自由度的形式元素。海粟先生认为，在油画色彩的运用上强调作者主观感受的充分表现是十分必要的。在他以黄山为题材的油画作品中我们可以看到作者是如何在色彩上“借题发挥”的。事实上，从自然景观本身来看，黄山的晴岚烟雨、千姿百态、变幻莫测为绘画色彩运用的灵活多变提供了极佳的客观条件，因而当我们看到海粟先生笔下的黄山油画有着如此绚丽璀璨的色彩效果也就不足为奇了。其中作于 1981 年的《西海门壮观》、《莲花峰夕照》，作于 1982 年的《黄山云海》、《光明顶看始信峰》以及作于 1988 年的《始信峰晴翠》、《西海晚晴》和《石海云雾》等，均为在色彩运用方面最为成功的作品。

海粟先生喜爱用对比性强的色彩来表达自己的激情，红与绿、棕与蓝、橙与紫等等具有补色倾向的色彩并置常常成为他的油画作品的主色调。特别是红与绿的对比，他用得最多，也用得最为精彩。《南京梅园新村》与《孙中山故居》是其中的代表作，两幅作品虽同为红绿相映的对比性色调，然而其间亦有微妙的区别，前者的红瓦色泽温暖，近乎朱红；后者的红墙则稍许偏冷，类似玫瑰色。前者画面上有较多的赭石色陪衬朱红，后者则有群青烘托玫瑰色，从而使两幅画各自呈现不同的色彩调性。在海粟先生晚年所作的《福州鼓山》一画中，绿树簇拥着古庙，构图充实饱满，加之庙墙大块的砖红色彩，整个画面显得雍容而富丽。应当说，红与绿是人们最为常见和熟悉的一组对比色彩，它们处于色环的两极，呈互补色

的关系,因此对比强度最大,色泽也最为浓艳。在中华民族的日常生活和传统艺术中我们会发现很多这种色彩组合的形式。从中国古典建筑的色彩配置方式中固然可以找到不少这样的例子,而在民间艺术和戏曲艺术中涉及色彩处理时更是经常会看到红与绿对比的广泛运用。海粟先生曾多次提到京剧中的关公戏,他不仅对京剧艺术的表演赞不绝口,也十分欣赏京剧的服装道具设计。比如关羽的枣红色面容与翠绿色战袍所形成的强烈对比就具有一种特有的瑰丽与庄重,有很强的视觉效果。因此,也可以说红与绿的对比是最为通俗、最为人们喜爱、也最具民族特色的一种色彩处理手法。

"大红大绿,亦绮亦庄,神与腕合,古翥今翔",这是海粟先生在一幅画上的题句。确切地说,这句话并不仅仅是表达了作者对于绘画色彩运用的一种见解,而更是一种博古通今、兼容并蓄、推陈出新的艺术观的宣示。海粟先生油画的艺术风貌是他的品格、学养与艺术观的综合体现。论述海粟油画的中国气派,或许只是涉及了海粟先生绘画艺术的一个方面,尚有多个方面的课题需要作深入的研讨。从总体上看,海粟先生的油画是具有雄肆豪迈气概的一种黄钟大吕式的作品,是一种注重主观情感表现而不拘于再现客观表象的绘画性很强的作品,而令我内心最为钦佩的一点则是海粟先生作品中那种不事雕饰、浑然天成的画风,因为这说明了真正的艺术一定是真诚的、自然的。

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2003年第1期

沉迷于哲思中的独特建构

——论中国画传统品评标准的理论渊源

尚　可

中国古代哲学对宇宙及生命本体的观照和理性思辨，在古代不同学科领域中的影响和指导作用是潜移默化的。它左右了人们的思维模式，规定了认识客观世界的独特视角、基本方法和发展方向，同时也决定着中国传统艺术的生成和美学思想的特色。在绘画领域，古代哲学对中国传统绘画的影响不仅体现在画法层面，更在于思想、观念的画理层面。数千年来的中国画家，在哲理的玄辩、冥思中，悟道、论画、创作，并确立了作为画家努力方向的品评标准。这些具有民族特色的绘画品评标准，属于画理的层面，它必然依乎于道，所谓道，即中国传统哲学思想的集中体现，它以其特有的概念去表达宇宙万事万物的运动、变化和发展的一般规律。《韩非子·解老篇》中称："道者，万物之所以成也。""道者，万物之所以然也。"因此，对中国传统绘画品评标准之所以然的追问，离不开对古代哲学、美学思辨的研究，即对画理本源性问题的探寻。

以老庄为首的道家哲学，是天地自然之道。老庄崇尚天道无为，而不主张人道有为，"无为"所提倡的是排斥人道的自然天成。正如《临川集·老子》所言："本者，出之自然，故不假乎人之力而万物以生。"说明了"自然"是不留人工斧痕的自然而然。老庄之道以"自然"为最高境界，在老庄看来，自然无为乃宇宙大道。老子所谓的"大象无形"、"大音希声"，讲求的是块然自生，大圭不雕的自然状态，是对"自然"的具体表述。

庄子把天地、自然归之为"大美"，认为"大美无言"，其大美、至美的精神实质是一种自然美。那种顺乎自然，尤得天工神助的质朴、天真不仅是至美的体现，而且反映了人的本性之真。追求自然美的思想对人们的影响是普遍的，在中国人的传统观念中，不假雕饰而体现的自然作风是人们努力尊奉的原则。李贽《读律肤说》中谓："盖声色之来，发于情性，由乎自然。"龚自珍言："万事之波澜，文章自然好。"张怀瓘《书断》中有："文者祖父，字者子孙，得之自然。"这些言论都旨在自然，达到"天然去雕饰"的自然而然的要求。

道家之道是中国古代画家艺术思想的基础或出发点。唐代张彦远把绘画品评标准分为"五等"，即

“自然、神、妙、精、谨细”等，视“自然”为绘画的最高艺术要求，这不仅反映了道家的“自然”观，贴合于画家的理想，也表明了道家思想的深入渗透。中国画所体现的“自然”之品格，一方面，是画家主观情感的自然流露；另一方面，所创之作须摆脱雕饰造作的匠气，在自然、酣畅的表现中，随机生发，善于灵变，趣味天真质朴，妙造自然之美。所谓追求自然的品格是要求画家在创作过程中，从一笔一墨的抒写到胸中之意的完美表达，都是在心闲意适，自自然然的状态下进行，而非枝枝节节的刻意雕琢，即使投注大量的心力，其结果仍然体现为自然的气象，即所谓“既雕既琢，复归于朴”。倘若沉迷于谨细的刻画，易于落入造作的匠气，与“自然”是相悖的，因此而不为画家所倡，只能属于“五等”之末。张彦远认为：“夫画特忌形貌彩章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密”，“精之为病也，而成谨细”。过分地谨细，便是画之病的外在表现。

神的品格也被历代许多画家作为绘画的至高标准。《易传》从哲学的范畴论及了神，其意主要为思维的自由活动，不受时空框限。“无思也，无为也，寂然不动，感而遂通天下之故。”“故”为事理，即寂然疑虑，思接千载，明了事理。神的另一释义为变化不测，如“穷神知化”、“精义入神”。概而言之，就是感知世界，不囿于客观自然，思维自由，深谙变化。反映在绘画表现上，如果不知变化，一味地摹拟自然，则何神之有？《淮南子》中有：“以神为主，形从而利”，“神贵于形也，故神制则形从”。充分表明了神、形的主从关系。

不唯道家，玄学及佛学也都是重神轻形，即重心轻物，佛学禅宗世界观的核心是强调“心”的作用和地位，肯定个性心灵感受的唯一实在性。禅宗主张“吾心是佛”，“凡所见色，即是见心”，以心为佛，则时空观念、形色观念便可以不尽合于自然规律，这种排斥科学实证的方法与思维，对文人画家艺术追求的影响是深远的，可以说，禅的理论为文人画家提供了以心感物的思想基础，当艺术家以道的心去观照世界时，其眼睛乃至心灵是玄化的，在这种超然于物外的观念支配下，客观的真实便居于次要的地位，而写神便成为古代文人画的理想所求。魏晋六朝时，因玄学兴起与佛学的推行，使传统哲学中关于形神关系的探讨得到了进一步的发展。从学理渊源的角度考量，古代画家之所以多以神为首要品评标准，无疑是以古代哲学为其思想的依托。

重心轻物的理论对中国画家的影响，使中国画家在认识论和方法论上远离了现实的形似法则，而有了讲求意象的思想和表现方法，强调主观心性的发挥，作画乃为写意传神。写神也就是重心、物的融合，因为“神”并非对自然物象的表面直取所能获得，而需画家主观思想的介入，所以，从这个意义上讲，所谓物之神，其实是人赋予物的精神因素。通过对客观自然形的描绘，去表现画家的深层认识，揭示物之形的本质特征。东晋顾恺之最早提出“传神写照”的观点，其后不论唐代张怀瓘的“三品说”，还是宋徽宗所立的“四品”或赵孟頫的“二品”，都以神为首要。历代画家认为“以形似之外求其画”，要求“脱略形似”达到“遗貌取神”。中国画论中所谓“迁想妙得”的理论，也就是要求在对客观事物深刻真切地认识与感受的基础上，不受客观局限，通过联想或想象及艺术表现，达到为物传神的目的。

在古代画家立神品之前，南齐谢赫在其绘画品评专著——《古画品录》中，是以“气韵生动”为“六法”之首。“气韵”指的是神韵、气度，气韵生动是要求把客观对象的精神生动地表现出来，使作品更具艺术的魅力。其实，气韵与以上所述的传神是一种内涵的两种表达。

对“气”的阐发始见于先秦时期，《管子》所论之“气”，即为“道”，气之表面特征为流动不居，是客观自然的生机所在。气韵之说最早是用于表述不守世俗礼法绳墨的一种高风绝尘的风韵与境界。在盛极

一时的玄学“游心物外”思想的影响下，人们不仅外求自然之美，还内求精神自由美；所谓人之气韵，是指其内在的精神风貌。神与气韵的提出是对人的精神境界这一层面的重视，“气韵生动”的论画标准，就是这一美学思想所导引的历史产物。形、神、气三者的区别：形是生命存在的形式，神是人独有的思辨想象的力量外显，气则是指形体赖以存在的生气或生机，形因有神与气而生动，神与气韵借形去体现。谢赫的“气韵生动”这一美的品格，是对此前顾恺之所谓“传神写照”美学思想的新阐述，对以后各代的画学理论和绘画实践都产生了极大的指导作用。

绘画史上，除了以神、气韵与自然为上品外，唐朱景玄和宋黄休复又另立“逸”为高格，“逸”本是形容人的，如何晏《集解》谓为：“逸民者，节行超逸也。”所谓逸民是具有超脱世俗的人，对逸的运用还有指言论玄远的“辩逸”，行为放松的“迹逸”，情感外露的“情逸”，总之，逸是对人之言行以深层的把握。古代哲学所谈高逸、超逸，其意指超脱尘世的精神境界和人生态度。以孔孟为首的儒家之道尽管主要是属于人伦之道，但对于绘画上的逸之品格的形成也有着积极的影响。孔子的儒家哲学，极重“修身”的“内养”，“修身”所求的最高境界是“悟道”，绘画作为修身的一种手段，自然是古代文人在依乎德礼基础上的陶冶性情，其品格的超脱、高妙便是在这种精神氛围下的体现。事实上，我国古代画家从来就不以自然科学的态度、方法去理解和表现万事万物，建立在独有哲学基础上的中国画学，使其与西方绘画拉开了距离。

中国画家变人之逸格为画之逸品，表现为超脱于客观对象的自由描绘，写出胸中逸气，体现不凡的神韵。张怀瓘以“不拘常法”作为逸的特征，这就是不屑于客观真实，达到“自然”的作画要求。黄休复在《益州名画录》中对逸格的具体解释为：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故之曰逸格尔。”从这段文字来理解，不难看出，逸品是那种不着力形似，笔墨精简而意趣俱足的作品。自朱景玄之后，人们对逸品的重视，是由于文人画的兴起，画家在创作中，鄙历历俱足的刻画，追求自由超脱的意趣。

至清代，黄钺仿唐司空表圣《诗品》体例而订《二十四画品》，分别为：“气韵、神妙、高古、苍润、沉雄、冲和、澹远、朴拙、超脱、奇辟、纵横、淋漓、荒寒、清旷、性灵、圆浑、幽邃、明净、健拔、简洁、精谨、隽爽、空灵、韶秀。”潘曾莹的《红雪山房画品》也依此而定绘画之“十二品”。不论是《二十四画品》还是“十二品”，其中的主要评定标准仍不无例外地落在气韵、神韵上，这一方面可看出它们在历代画家心目中占有重要位置，另一方面足见不同品评理论的承传关系。而二篇著述中所定“冲和、澹远、荒寒、明净、空灵”（《二十四画品》中的品第）或“古淡、清丽、闲远、冷僻、疏爽”（“十二品”中的品第）等品目则有别于前人，不管其分类是否科学，但从这些品目中，可以看出画家在思想上的变化，以及在艺术追求上的新倾向。

魏晋以降，佛教禅学对中国文人士大夫的影响不光表现为人们对佛法的虔诚信仰，而且体现在思想上，对世界认识的变化上。禅追求的是对现实、人生的超脱，进入没有纷扰而宁静、淡泊的精神境界，淡化人生的痛苦，达到心理平衡的极致，以精神的闲适、宁泊为理想。不食人间烟火的疏寒冲融，正是文人画的基本品格。禅学认为物质世界无非是由地、水、火、风四大要素聚合产生的，而这四大要素的本性变化无常，缘生缘灭，是空幻不实的，它们都是依借人的“识”而起的精神作用。可见“实”无常态，“空”则生灵气。中国文人画家，深修禅学精神，因此，他们的创作，以禅理为皈依，以禅境为绘画要求。文人画家的绘画品格：幽、清、淡、远、空、灵，皆极尽禅境之妙。历史上，自唐王维一变勾斫之法为水墨渲淡以来，画家通禅以及以禅论画者众，画理与禅理的相互联系由此可窥一斑。

中国古代思想家都大谈其道，画家的创作则成为悟道的结果。“喜怒哀乐不入于胸次”(《庄子》)，而荒山野寺或古道西风所透出的空寂、古澹品格，反倒成为画家心仪的气象，说明了中国绘画脱离了现实人生，而趋于“道”的意味。荀子的“虚壹而静”观点本是论心理状态的，认为“坐于室而见四海，处于今而论久远”。只有在这种状态下，才能做到心斋的虚、静、明，这一观点也体现了中国文化求内省的特点，这在画家那里转化为不事张扬的古澹、虚灵的艺术品格追求。

毋庸置疑，中国传统绘画建构了独特的品评体系，而其仰仗的中国古代哲学思想深奥而宏富，两者的关联非本文有限的篇幅所能详及。从历史的角度上看，绘画的品评标准呈动态变化的特征，绘画发展到现代，人们还在探寻相应的标准去评定这个时代的作品，然而，中国传统绘画作为优秀的民族艺术，确立新的品评标准，仍应着眼于本土文化的大背景。

参考文献

[1] 周积寅.中国画论辑要.南京：江苏美术出版社，1985
[2] 葛路著.中国古代绘画理论发展史.上海：上海人民美术出版社，1980
[3] 中国文化史三百题.上海：上海古籍出版社，1987
[4] 徐复观.中国艺术精神.沈阳：春风文艺出版社，1987
[5] 严正著.五经哲学及其文化学的阐释.济南：齐鲁出版社，2001
[6] 张曼涛.佛教与中国文化.上海：上海书店，1988

原刊《装饰》2004年第10期

石涛绘画思想中的去俗论

张曼华

古代画论中有关雅俗的内容大多散见于各家著述中,《苦瓜和尚画语录》是少有的几部有条理地专列章节进行论述的画论著作之一,列"远尘"、"脱俗"二章,表明了石涛倡雅贬俗的立场,更重要的是明确指出了如何避俗的关戾之处。

近现代关于《画语录》的研究成果中,无论在"一画"的具体含义理解等方面有多大歧义,至少有一点是专家学者们达成共识的,那就是石涛《画语录》的十八章是一个非常严密的整体。同时,这一点也是《画语录》在明清时期浩如烟海的画论中脱颖而出的重要原因。

"雅"与"俗"是历代画论中不断探讨的一对重要范畴,在富有创见的《画语录》中,石涛的去俗论究竟有何与众不同之处呢?本文主要从四方面入手,来探讨这一绘画思想。

一、石涛雅俗思想的根源

石涛的思想受儒、道、释三家的影响,这在学术界已成公论。如,俞剑华先生认为石涛"在哲学思想方面,儒家、道家以及佛教的思想,都受有很大影响。而且将这三种思想混合起来,很难分清楚。"[1](P253)究其原因,汪世清先生认为,石涛"长期生活在寺院中,却又与一般僧侣不尽相同,砚田笔耕是他真正的生活。他的精神世界是一个世俗的艺术世界。在这种情况下,他的艺术思想必然是复杂的,而且在一生中是几经变化的。从所受传统思想的影响来说,儒释道三家都对他有深刻的影响,但他的艺术思想的形成绝不是三家思想的简单综合。"[2]值得我们注意的是,在石涛身上也体现出传统文人"穷则独善其身,达则兼济天下"的特点,仕宦得意时,以儒家入世思想为指导,当他们失意归隐时,便转而尊奉道家隐遁避世的主张,所以儒、道两家思想,对众多士人的世界观、人生观影响最为深远。

我们从石涛两次接驾的经历就可以看出传统文人崇儒思想在他身上的充分体现。康熙二十三(1684)年,清圣主玄烨第一次南巡至南京,特地前往祭祀了明陵,并至长干寺巡幸,石涛与众僧一起恭迎接驾。自此,石涛萌发以画入仕之心,并刻有"臣僧元济"印。这次接驾,石涛确也给皇帝留下较深的印

象，以至五年后，康熙第二次南巡至扬州，石涛在平山堂又一次恭迎圣驾时，皇帝竟能当众呼出石涛的名字，这使他感动之至，也坚定了北上的决心。

石涛到北京后，与王公名流相交善，与清朝宗室辅国将军博尔都的交往尤为频繁，博氏善诗画，也收藏有不少古书画精品，石涛为他画了多幅画，并和王原祁合作《竹石图》送他，博尔都也为石涛的画题字，石涛还在其家中饱览许多宋元真迹。石涛寓京画名渐响，然而他入仕的愿望却落了空，于康熙三十一(1692)年，动身回扬州，在扬州度过了他的晚年。

石涛的人生经历对其雅俗观产生了很大影响，正如李驎《大涤子传》评曰："生今之世，而胆与气无所用，不得已寄迹于僧，以书画名而老焉，悲夫！"[3](P114)由于满腔抱负难以实现，石涛决定遁隐高蹈，如晚年有诗云："白云来屋里，绿树绕溪湾。及早辞车马，将身此处闲。"思想上的矛盾体现在他的雅俗观中，即在继承尚雅贬俗思想的同时展现创新反叛的精神特质。

二、石涛的雅俗观

石涛在其时就很受推崇，连正统派的代表人物王原祁也不由得赞曰："大江之南，无出石师右者。"而且追随者不乏其人，张庚云："画兼山水兰竹，笔意纵恣，脱尽窠臼。晚游江淮间，人争重之，一时来学者甚众。"[3](P115)

石涛的雅俗观和他在绘画创作中的"笔墨当随时代"的精神一致，打上了时代的烙印，他眼中的俗是传统文人长年恪守的陈规陋见，是当时流行的不正之风："外史氏曰：负矫世绝俗之行者，多于时不合，往往召求全之毁。瞎尊者秉高洁之性，又安肯泛泛若水中凫，随波上下哉！宜乎为世俗所憎也。"[3](P112)

1. 不以卖画为俗

在中国绘画史上，随着文人画的发展，产生了两种身份不同的画家，以画为余事的文人画家和以画为业的职业画家。在传统观念中，文人画家必雅，职业画家定俗。文人画家有较高的文化素养，自命清高，耻于与工匠为伍，更是唾弃以书画作品换钱的工商行为。元代王冕"以画幅短长，为得米之差，人讥之"。这是文人画产生以来根深蒂固的传统观念，而努力声讨种种俗态的石涛就是因为卖画遭到当时正统派的责难。

华翼纶在其《画说》中云："画不可有习气，习气一染，魔障生焉，即如石涛、金冬心画，本非正宗，习俗所贵，悬价以待，已可怪异。而一时学之者若狂，遂借以谋衣食。吁！画本士大夫陶情适性之具，苟不画则已矣，何必作此种种恶态！"华氏直指石涛、冬心"悬价以待"已是十分怪异的做法，而众多的学之者"借以谋衣食"的行为更是种种恶态。后来的扬州八怪也只是在扬州这个开通的商业都市大行其道，受到正统派余威的诛伐仍然是不可避免的。如，汪鋆的《扬州画苑录》这么评价他们："同时并举，另出偏师。怪以八名，画非一体。似苏张之捭阖，偭徐黄之遗规。率汰三笔五笔，复酱嫌粗；胡诌五言七言，打油自喜。非无异趣，适赴歧途。示崭新于一时，只盛行乎百里。"这两段话一方面反映出石涛等人与正统派之间格格不入之处，另一方面也体现出这个"魔障"正是顺应时代的需要产生的，势不可挡。

博古通今的石涛难道不了解传统文人定下的规矩吗？这种不论创作水平的高低、首先以卖画与否判断画家的雅俗高下的品鉴标准，业已成为定律。这在石涛看来恰恰就是不可理喻的俗见陋识，于是采取以俗攻俗的做法。仍然如对待绘画创作法则一样，合"我"则用，不合则弃，他大大方方地表明："我不

会谈禅,亦不敢妄求布施,惟闲写青山卖耳!"

2. 种种习气辨雅俗

石、金二人因画风特别而被华翼纶视为沾染了"习气",这种"习气"是标新立异之"习气",是卖画谋生之"习气"。这两点恰恰是石涛等人有意为之,甚至倡扬的一种对待绘画的态度。而对于当时画坛盛行的种种不良习气,石涛则毫不留情地批判之。

何谓习气?伍蠡甫先生是如此定义的:"所谓'习气',就是株守宗派、程式,以代替生命的把握和表现,从而笔笔皆死,何来灵气?"[4](P160)对于随处可见的宗派门户习气,石涛一针见血地指出其弊端所在:

"今天下画师,三吴有三吴习气,两浙有两浙习气,江楚两广中间,南都秦淮徽宣淮海一带,事久则各成习气。古人真面目实是不曾见,所见者皆赝本也。真者在前,则又看不入。此中过关者,得知没滋味中正是他古人得力处。悟了还同未悟时,岂易言哉!" (《大涤子题画诗跋》)

在众多市侩习气中他认为辗转摹拟、泥古不化最为俗,上述门户习气的实质和危害也正在于此。

在中国绘画史上,提到创新精神,人们首先想到的就是石涛了。这的确是石涛的主导思想,无论是在《画语录》中,还是在大量的题跋中,对泥古不化的辗转摹拟之风的批判占了很大的分量。如,"画有南北宗,书有二王法。张融有言:'不恨臣无二王法,恨二王无臣法。'今问南北宗:我宗耶?宗我耶?一时捧腹曰:我自用我法。"(《大涤子题画诗跋》)又如,他题《搜尽奇峰打草稿》长卷云:"今之游于笔墨者,……道眼未明,纵横习气安可辨焉,自之曰此某家笔墨、此某家法派,犹盲人之示盲人,丑妇之评丑妇尔,尝鉴云乎哉!不立一法是吾宗也,不舍一法是吾旨也,学者知之乎!"(今藏故宫博物院)

对于那些陷入古人笔墨点画的摹拟作品,石涛评曰:"万点恶墨,恼杀米颠;几丝柔痕,笑倒北苑。远而不合,不知山水之潆洄;近而多繁,只见村舍之鄙俚。从窠臼中死绝心眼,自是仙子临风,肤骨逼现灵气。"(《大涤子题画诗跋》)石涛嘲讽那些一味摹古的作品是"万点恶墨"、"几丝柔痕",指出只有从前人的窠臼中挣脱出来才能进入绘画创作中的新境界。

3. 笔墨清淡未必雅

在笔墨技法方面,传统文人画思想观念中,设色精妍浓艳的作品往往与雅无缘。明代文征明题赵子固《四芗图》云:"宋名人花卉,大都以设色为精工,独赵孟坚不施脂粉,为能于象外摹神,此卷四芗种种勾勒,种种脱化,秀雅清超,绝无画家浓艳气,真奇珍也。"(《式古堂书画汇考》卷十五)沈周评宋人画亦云:"宋人格法极古,但拘拘设色,未免失雅。"(《石渠宝笈》初编)可见,"以设色为精工"的宋代名人花卉显然是俗品了,而那种"不施脂粉","绝无画家浓艳气"的作品才能体现出雅的气质。

对于文人画兴盛以来崇尚水墨淡雅的堡垒,石涛视而不见,他笔下的作品浓妆淡抹总相宜,从未因重设色的作品易俗而不敢涉足。正如戴熙跋石涛《溪南八景图》云:"清湘恃高秀之笔,为纤细,为枯淡,为浓煤重赭。"[3](P118)石涛的笔墨有纤细,有枯淡,更有浓煤重赭,突显出他在笔墨技法方面不拘格法,挥洒自如的特色。

他以自己的创作实践打破了一味贬斥色彩的传统观念。其实,随着水墨画的发展,亦有不少鱼龙混杂的墨色清淡的作品流于程式化。邹一桂进一步指出朱赤重彩不一定全是浓艳媚俗,淡彩水墨未必都能体现出清淡高雅的气质:"画固有浓脂艳粉而不伤于雅,而淡墨数笔亦无解于俗者。"(《小山画谱》)

三、石涛的去俗论

伍蠡甫先生在研究石涛《画语录》时总结出："凡是不能接物、明理、了法、立法、用法、去障、化法，终于化物为我用的画家，便是未能远尘；未能脱俗。可见石涛所说的'尘'、'俗'，乃'法障'的同义词，所谓'远尘'、'脱俗'，不应和封建士大夫们的隐逸以自命清高混同起来。"[4](P169)董欣宾、郑奇先生认为在清代画论中石涛的雅俗观最中肯綮，因为他认为的俗"最主要的并不是大众化、普及化的下里巴人之俗，而是指画家心地不干净，人俗而导致了画格之俗。"[5]尤其值得我们注意的是，虽然《画语录》中专列"远尘"、"脱俗"二章，他的去俗论的主旨精髓早已渗透到《画语录》其他各章乃至绘画思想的方方面面。

1. "心不劳"而"思其一"；愚去智生、俗除清至

《远尘章第十五》：

人为物蔽，则与尘交。人为物使，则心受劳。劳心于刻画而自毁，蔽尘于笔墨而自拘。此局碍人也。但损无益，终不快其心也。我则物随物蔽，尘随尘交，则心不劳，心不劳则有画矣。画乃人之所有，一画人所未有。夫画贵乎思，思其一则心有所著而快，所以画则精微之，入不可测矣。想古人未必言此，特深发之。

生活中，人们容易斤斤计较于物质方面的利害得失，思想因此充斥各种尘俗杂念，在物欲的驱使下，内心世界就会因各种利害得失的纠纷而疲惫不堪。这就是思想上为尘俗束缚的"局碍人"，作画时受到很大程度的局限，有害无益，因而不可能进入畅快自如的精神状态，笔墨自然不能挥洒自如。

他强调只有懂得"一画"才能解决问题，"心不劳"而"思其一"，就是说只有精神专一，不因外物、杂念等尘俗之事使身心疲劳，画思、画兴才不受拘碍，笔下自然精微神妙。

《脱俗章第十六》：

愚者与俗同识。愚不蒙则智，俗不溅则清。俗因愚受，愚因蒙昧。故至人不能不达，不能不明。达则变，明则化。受事则无形，治形则无迹。运墨如已成，操笔如无为。尺幅管天地、山川、万物，而心淡若无者，愚去智生，俗除清至也。

除了不能被外在的物欲蒙蔽而使身心疲惫（"远尘章"）外，石涛进一步强调要铲除内心的愚昧。这一章中，"俗"与"愚"有着直接的因果关系，他指出，人因不明事理而愚昧，而愚者必俗。只有精神保持恬淡若无的自由状态，才能"愚去智生，俗除清至"。可见"石涛关于山水画家须有'远尘'、'脱俗'的生活态度和审美心胸的思想，刻有道家哲学的印痕。"[3](P184)

从这两段画论中，我们可以看出，石涛注重"人"（创作主体）的主导作用。人品决定画品，而他主张的人品修养是建立在"无为而有所为"的道家思想基础上。石涛的去俗论强调的是主体精神、心灵的涤荡除浊，而传统画论中谈"俗"色变，由于怕沾染俗气而划定了很多避忌区域，如以院画、职业画家为俗，以重设色为俗，以工笔界画为俗等等，其实，这些规矩的制定反倒成了束缚画家身心的枷锁，是石涛不赞成的做法。他将道家"虚静"、"专一"的哲学思想引入到他的去俗论中，旨在引导人们从根源上彻底涤除尘俗之气。这比传统雅俗观中那些浮于表面的具体法规的制定显然高明出许多。

2. 创作中师古而不泥古——脱俗蹊径

清初画坛"摹古"之风盛行有其历史的必然性。在历代画论中，有着众多褒古贬今的阐述，例如，张彦远的《历代名画记》云："上古之画，迹简意淡而雅正，顾陆之流是也。中古之画，细密精致而臻丽，展郑之流是也。近代之画，焕烂而求备。今人之画，错乱而无旨，众工之迹是也。"元·赵孟頫道："作画贵有古

意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自谓能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也？吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。”(《清河书画舫》)这种以古为雅的绘画思想在明末清初发展到了极致，成为束缚绘画创作的沉重枷锁。

为了扭转当时画坛盛行的陈陈相因、蹈袭成法的萎靡风气，石涛提出的“笔墨当随时代”、“搜尽奇峰打草稿”、“山川与予神遇而迹化”等等振聋发聩的呼声，如混沌天空中的一声霹雳，引起了正统派的恐慌，给有识之士则带来了希望。但是，他反对摹古并非绝对地摈弃传统，他在很多题跋中表明了求创新仍然重视传统的立场，如强调师法古人应“师古人之迹”更要“师古人之心”，“今人古人，谁师谁体？但出但入，凭翻笔底”的出入法，等等。此外，他的《画语录》中的《了法》、《变化》二章正是针对这一当时画坛普遍习俗所作的辨证、系统的解决方法。如，《变化》章提出“具古以化”、“有经必有权，有法必有化”等崭新的论点，采用正反论证、生动列举等方法阐明了泥古不化的狭隘特点，只有强调自我在创作中的作用，才能突破师古不化的局限。

在创作中，石涛不与他人同的创新精神也体现出他的去俗思想，如他题墨竹画：“风来一种疏密，雨过百般醒醉，唯有月影摇，空幽致，自与高人风度雅俗不同，对此空坐，杯茗之余声清在即。”[5](P575)他处处强调有我，题山水画云：“天地间最胜之境，须得胜人与之相当，石我石也，非我则不韵，泉我泉也，非我则不幽，山林非我，则落寞而无色。”[5](P577)

在清初画坛因袭成风的背景下，石涛特立独行的思想毕竟是“曲高和寡”，他常常产生一种知音难觅的凄凉心境：“阳春白雪世所希，老悖何心随薄俗。耸背藏头意似通，徵招角招同一宫。有心欲说心中事，谁知识者爨下桐。”“非此非彼到池头，数尽知音何独牛。此琴弹不与牛伍，地哑天聋无所由。……流水高山乏雅赏，敢期喘月求其真。”(《清湘老人题记》)

石涛的创作体现出不趋时流的强烈个性，他始终不受外物拘碍，保持自由之心(“心不劳”)，他清醒地认识到：“此道有彼时不合众意，而后世鉴赏不已者；有彼时轰雷震耳，而后世绝不闻问者，皆不得迳解人耳。”他认为自己属于前一类，“余画当代未必十分足重，而余自重之。”(《大涤子题画诗跋》)事实正是如此，石涛画中强烈的个性特征无法被正统派接受，在当时的影响很有限，所以郑板桥云：“八大名满天下，石涛名不出吾扬州。”石涛只被扬州八怪推崇而已。而愈后石涛的声名也愈大，尤其是近现代，石涛名震大江南北，齐白石题《大涤子画像》云：“下笔谁教泣鬼神，二千余载只斯僧，焚香愿下师生拜，昨晚挥毫梦见君。”傅瑞麟(即傅抱石)读石涛画论，顿觉精神振奋，决心师法石涛，研究石涛，并改名抱石，成为一代大家。

四、石涛去俗论对扬州八怪雅俗观的影响

“雅”和“俗”是中国传统美学中的一对重要审美范畴，它们既对立又统一，并且在不同的文化背景中，其含义也复杂多变。然而在中国传统文化艺术中，“雅”一直占据着主导地位，“俗”则一直被视为否定性的东西，两者长期处于泾渭分明的对立关系之中。在绘画领域内，彻底打破传统的雅俗对立观念的就是清代中期的扬州八怪[6]。

任何一个时代产生的新思想都不会是空穴来风，而是或多或少，或明或晦地受到前代的影响，“八怪的主要渊源，并不很远。近的直接是受石涛八大的影响，而石涛的影响最大。”[1](P336)石涛对“八怪”

绘画风格和美学倾向的形成有直接影响。他的去俗思想就起着一个承上启下的作用，承接传统的雅俗观念，开启新一代雅俗思想。

“以书入画”是传统文人画思想中辨雅俗的重要标准之一，李驎在《大涤子传》中着重指出石涛“所作画皆用作字法，布置或从行草，或从篆隶，疏密各有其体”，与他在《画语录》“兼字”章主张的“字与画，其具两端，其功一体”的思想完全一致。

在创作实践中，石涛的“以书入画”具有高度的灵活性，不但注重绘画笔墨的书法韵味，而且注意到书法创作中的绘画意趣。他“在汲取帖学、碑学之长的基础上，自觉地揉入了绘画的意境情趣和造型观念，开创了前所未有的画家书法的奇特风貌，在书坛上异军突起，十分引人注目。”[7]而后来，“他们(八怪)的字和他们的画，是完全一致的，既用书法作画，又用画法作书，实现了张彦远所说的书画用笔同法的传统。”[1](P340)从中可以看出，在这一点上，八怪也是远承张彦远，近接石涛的绘画思想。

另外，在石涛生活的年代，文人画家卖画仍是有悖于传统雅俗观的另类行为，到了八怪时期，大量的书画交易使得文人卖画维生这一举措亦雅亦俗，作为划分雅俗界限的这一重要砝码也丧失了昔日的权威地位。

总的说来，八怪学石涛，学的是纵横雄恣的气势，而不求某些具体的笔墨之似。如板桥云：“石涛和尚客吾扬十年，见其兰幅极多亦极妙。学一半，撇一半，未尝全学。非不欲全，实不能全，亦不必全也。”(《板桥题画》)可见，扬州八怪“虽然继承了传统，但是都具有自己的风格，并不与古人完全相同，他们虽继承了同一传统，但彼此之间各具有独立面貌，彼此并不完全相同。彼此之间也互相学习，互相吸收，但并不剿袭，并不模仿，发展了各自的个性。”[1](P336)实际上他们直接秉承的是石涛师古而不泥古的精神。

参考文献

[1] 周积寅.俞剑华美术论文选.济南：山东美术出版社，1986

[2] 韩林德.石涛与画语录研究.南京：江苏美术出版社，1989：3 序

[3] 韩林德.石涛与画语录研究.南京：江苏美术出版社，1989

[4] 伍蠡甫.名画家论.上海：东方出版中心，1988

[5] 董欣宾，郑奇.中国绘画对偶范畴论.南京：江苏美术出版社，1990：209

[6] 十百斋主人.十百斋书画录.见：卢辅圣主编：中国书画全书(第七册).上海书画出版社，1994

[7] 张曼华.扬州八怪绘画思想中的雅俗观：[硕士学位论文].南京：南京艺术学院，2002

[8] 徐建融，蔡星仪.中国历代画家大观·石涛.上海：上海人民美术出版社，1998：414

原刊《艺术百家》2006 年第 4 期

图像与文本的隐喻
——宋元画格之比较

郑春泉

山水画在中国传统绘画中具有非常独特的地位,它的发展线索从一个侧面看是中国艺术审美文化心理发展演化的历史线索,因此对中国山水画的图式演变的研究并比照以此相关绘画艺术文论的发展则更有利于我们从更广阔的文化视野中,洞见其隐含的演化规律,特别是研究中国独有的文人画的发展的社会背景,历史关联以及文人阶层的价值观、审美趣味都有着非常重要的文化意义和社会意义。

本文的研究着重于由宋至元的文人山水画的图式风格生成以及宋元绘画理论的表述,进而以元四家中的倪云林的绘画及绘画思想为重点,从历史的、政治经济的、文化心理及绘画艺术本身特性等方面阐述元人文人画的风格的喻义和其独特的审美思想。

中国山水画以隋唐开始,五代至宋初形成了中国绘画史上的一个高峰,这期间,山水画从古画的"水不容泛,人大于山"到"且夫山水之述,其格清淡,其理幽奥,至于千变万化,象四时景物……"的成熟绘画理论和绘画创作,其间有数百年之遥。

我们知道从隋唐发展起来的山水画到宋代已经相当成熟,而且其绘画思想、绘画理论、绘画材料、技法理论所必备的知识体系已经大抵建立。作为绘画自身所需要的专门知识(观察方法、表现方法、透视法)在宋时也都有许多创见,无论从绘画样式或绘画题材都有长足的发展。这当中首先得益于唐代开放进取的艺术思想之传统,更有其社会各阶层积极广泛的深入的艺术实践。"夫画者,成教化,助人伦,穷神变,测幽微,与六籍同功。"作为视觉图式的绘画艺术,古人已经认识到具有教化人性,助长道德建设的社会教育功能,同时还具有探究自然之神奇变化而显示其宜人之美的美育功能。格式塔心理学认为绘画的图式语言和文学语言是完全不一样的视觉认知方式, 它要求图式表达必须和人们生活中所经验的对象对称,这里的对称与对等是有区别的,对称的认知要求是对称物的强化特征与我们的某些视觉经验对位。两者如果对称了,那么图式意义的认知表达便实现了。

进一步分析,如果绘画图式对等于我们的视觉经验,那么,这不但要求我们更详细的经验认知,还要求图式构成必须满足或具备更多更全面的图式(造型)语言,阿恩海姆在研究形式的认知经验问题时

指出："知觉过程就是形成知觉概念的过程……因此，知觉实际上就是一种通过创造一类(种)与刺激材料物质相对应的一般形式结构感知眼见的个别事物，而且能代表与这一个一般事物相类似的无限多个其他的个别事物。"[1]

阿恩海姆的知觉概念揭示了中国山水画在其最初个别的形式结构走向一般性认知形式的过渡活动是一种形成"知识概念到图式概念"的过程，而完成这一图式概念化的过程不仅是造型本体的结构完善，还有着山水画艺术创作理论的集成发展的过程。因此中国山水画的研究也需要从画论文本的概念逻辑出发去探索理论描述与图式"知觉概念"合成过程的对称关系。

显然，我们也知道，从纯粹视觉形式概念套用中国山水画不能全面真切地理解中国山水画，特别是不能完全理解文人画精神的指向的。但是，对于中国的山水画图式一般的视觉的要素结构的分析与归纳，并对应于中国古典绘画理论概念的历史维度的探求将有助于我们梳理出千百年积叠的思想观念及文化喻义。

从张彦远《历代名画记》到宗炳的《画山水序》，两位理论家皆以为绘画能够具形传道，宗炳指出"圣人含道映物，贤者澄怀味象。至于山水质有而美趣……夫圣人以神法道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐……"。山水画创作图式的感性形象体现了"灵"与"道"(山水质有而趣灵)，这里的山水画提供给观赏者的则是能够澄怀味象的图式概念——蕴涵在山水画感性形象里的"神"与"道"。

观唐至五代的山水画，其图千岩万壑，江山巨川。然此山非此山，此水非此水也，我们看到的被"指认"的图式山水与现实的山水既有比照的对应关系、经验认知的对称，同时还是映物含道的精神图式，是感悟自然"立万象与胸怀，传千祀于毫瀚"(姚最《续画品》)精神品格的形式载体。

唐五代至宋初，大凡山水俱为全景构图营造。这种构图善做高远，深远之势，眼光游走，由下而上或由上而下，"万里之远，可得于咫尺之间，其非胸中自有丘壑，发而见诸形容，未必知此"。虽山水制之于小幅咫尺之间，但画家胸怀磊落大志，寄情千岩万壑，风雨江山，如若无此胸次，怎么能笔端生气，为江山传神呢？我认为，唐五代其间的山水画体现了一种积极的人文精神，虽然寓意文人钟情梵宫林泉，但展卷披揽皆存"天地圣人意也"。故古人云"丹青之兴，比雅颂之述作、美大业之馨香，宣物莫大于言，存形莫善于画者"(张彦远《历代名画记》)，山水画深刻地体现了画家观"道"、味"道"、守"道"的积极的精神体验的同时，也成为中国古代文人进行自我标榜的一种形式之一。绘画之事可以助善大事业，可以成就美德！

至五代，中国山水画已是名家辈出，虽有乱世之乖，文人智者一时隐入山林，但怀有"先天下之忧而忧，后天下之乐而乐"的烈士之念，山林之志仅为权计，而林泉垂钓、心存高远、韬光养晦、怀治国之志，以待大展宏图。在这种思想的指导下，五代巨家荆浩的《匡庐图》、关仝的《秋山晚翠图》、李成的《晴峦萧寺图》、范宽的《溪山行旅图》、《雪景寒林图》以及董源的《龙袖骄民图》、《潇湘图》、《寒林重汀图》、巨然的《万壑松风图》、《秋山问道图》、《萧翼赚兰豪图》，还有郭忠恕的《明皇避暑宫图》等作品，以上所列作品基本是近景在画幅底部约占整幅作品的六分之一的林木石岩，或以水瀑溪流栈道拾峰峦蜿蜒而上、或以水为灵动之脉、间置林石参差。再向上必是巨石险崖、峥嵘伟岸、重山逶迤、视野开阔、层峦叠嶂、由近及远、树木葱茏，虽亦有董源南方的景色，但其平淡虽无险峻之胜，在画家笔下依然"峰峦出没、云雾显晦、不装巧趣、皆得天趣……"(米芾《画史》)。

山水画至北宋也产生了百代标程的人物，而是画家类别俱多，卓有成果，南宋以前的山水画中始终

洋溢着一种人文主义的精神观念，画幅中昭示着一种张扬的主体意识，提示着一种积极的自我肯定的林泉之美。是否可以这样看，宋以前文人的林泉之志、归隐山樵还只是在一种文人治世思想的冲突，权阀之争也还在儒道文化的大框架内进行，文人的介入与淡出，入世与出世还有自我选择的可能性，具有文人操守的崇高理念还存在于庙堂之上，林泉之间，而南宋以降，这种视觉感受在山水画中已经难觅踪迹。由唐至五代再至北宋的山水之志，再至南宋已有所偏离，这是因为两宋之时虽有北方金元南犯，但中原至东南方经济发达超过前朝，世俗生活更趋丰富，反映在绘画艺术中的价值取向也呈现出多元面貌，绘画在一种新的人文精神统摄下，在题材上道释、人物、花鸟、畜兽、墨竹、蔬果都呈现出百花齐放的喜人局面。

两宋时期，二程及朱子理学大盛，提倡“格物致知”，强调实践的重要性，这在绘画上产生了宋画工细求真的写实画风，使绘画更多趋向于满足视觉诉求，实现绘画本体性为目的。这当中有赵宋皇帝对绘画艺术的特殊喜好而使之成为一种风尚，加上当时经济活动比较活跃，在社会经济需求的刺激下也在客观上促进了绘画艺术世俗性的发展。还有一个原因就是宋画基本上以绢为画底，绢与纸相比更易制作出各种绘画效果，能够多层溥色、皴染而不会损坏画底，符合宋代绘画亦墨亦色要求，能够满足绘画技术表达的全部条件，这样一来技术的发展促进并要求材料的革新与完善。很显然，宋代绘画技术与材料的创新与进步，审美需求必然引发新的绘画形式，新的绘画技法使绘画面貌更加富丽堂皇、高尚典雅。宋画整体的视觉感觉与元画的视觉感觉完全不同，这不能仅仅用文人画、院体画来界定。而且在技法材料的技术条件上也反映出两种审美情致不一样的外部条件。同时宋画尚工与宋代的绘画理论多倡言“理”与“法”，在审美表达上与元代多倡言“气”、“逸”也大相径庭。宋代著名山水文论当数画家兼理论家郭熙，读郭熙《林泉高致》，我们更多感受到“学能致用、叙当为理”的制画思想，作者本人就是一位优秀的山水画家，文言所指皆为实践心得“画山水有法，岂得草草？”强调山水之画仍是“丘园养素”“坐穷林泉”而要彰显君子之性。郭熙主张艺术要兼顾道与艺。艺重实践而道在其中，诗人陆游就曾说过“纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行”。其意是指理论知识、先辈的理论之“道”来得毕竟有限，要真正探求事物的真实面目必须亲自去实践。这些观念集中到一点就是宋理学朱熹倡导的务实精神在绘画思想上的具体显现。宋人绘画强调写实写生，注重画家眼中之物、眼中之景。所以宋画的山水画出现了中国绘画史上最具写实倾向的一页，与五代之雄峨山川相比，宋画(特别是南宋画)在图式构成上由巨幅全景改为小幅局部之景，或几杂几块砺石(南方石以湖畔砺石、山瀑伏石断崖为多)，一弘溪湾、渔舟唱晚，像李唐的一些小景《山水图》、《濠梁秋水图》、《清溪渔逸图》，马远夏圭的《梅石溪凫图》、《江头泊舟图》。南宋山水自李唐、刘松平、马远夏圭等一变五代的“图式概念”——多写胸次之丘壑。山水之景变为“情”、“理”相通的“眼见之景”，我认为这样的转变具有更多的人情与人性，是宋代绘画可贵的转变，在这种转变中画史学家陈传席先生在《中国山水画史》中则认为是：“比较而言，南宋山水多属主观产物(虽不尽然)……南宋画中刚劲锋利的线条，激烈的大斧劈亦非脱胎于南方的真实山水，全是南宋人主观情绪的发泄……人的精神遭到痛苦地扭曲和激烈的淬泠，以致形成了畸曲的伤态，失去了对大自然的依赖和亲和。热爱河山，而又不敢正视客观的河山，因此客观的山水不能融入他的精神之中。”“无论是马、夏的大斧劈，还是法常，玉涧的禅画，皆将客观山水置若罔闻……他们无法控制地将一腔激愤和怨怒发泄于笔端，绘画成为他们发泄个人感情的工具。”[2]

陈传席在文中上溯南宋山水画风如是说。至于北宋也只是“齐鲁之士，惟摹营丘；关陕之士，惟摹宛

宽”，而李成一出，虽师法荆浩而擅出蓝之誉，数子之法遂亦扫地无余（宣和画谱），而现从长距历史观看这段画史，两宋画坛李成、范宽其山水已为之一变，但其心存志远，神畅重山之意还是非常明显的，整幅全景多为北方之景，已具写实之性，其后的许道宁、赵令穰、王洗之画作已经具中景一类的图式特点，南宋山水更是一改前朝山水的构图法则，其主要体现在大大加大了前景部分在整幅作品中的突出作用，因为前景具体物体的视觉需要，其图式便会趋向树种、石形的具体刻画。马、夏的大斧劈的皴法就是其具体刻画坚砺石块的写实性表现，这里不能把具体刻画石块坚硬的斧劈皴理解为愤怒之气所为。米芾、米友仁父子的米家山水则更是中南地区日常所见的风景。说到南宋王希孟《千里江山图》我们可以看出宋代绘画正是从“知觉概念”走向“图式概念”最具说服力的证据。画史言说宋徽宗提倡写实，他自己就能辨飞鹤举腿之微，其存留作品确也工细致察，甚为传神。中国绘画走此一端而后又另行写意之途，却也是历史的必然与偶然。

在社会经济发展方面，《宋史·蔡京传》有记载蔡京对宋徽宗说：“会泉币所积赢五千万，和足以广乐，富足以备礼。”在11世纪，宋王朝宫廷聚积了巨额财富，足以让统治者享乐，国家平安。据有关史料分析，北宋当时人口的粗略估计在1亿以上（1088年有“丁”三千二百余万。1079年籍保甲及民兵七百一拾捌万）[3]，北宋画家张择端《清明上河图》作品画北宋覆灭前夕的京城汴梁市井的场面，从长卷所绘情形看，汴梁商业发达，城市民众生活、市政建设已具相当水准。往来商船、货物流通、商号铺面，车水马龙一派繁荣，此画幅的写实之风格，状物之精当应该当得起杰作称谓，是一件在宋时也可称作神品的艺术巨制，对我们今天研究宋代社会提供了无法取代的图像资料。据此，我们可以认为北宋的山水画也基本具有这种时代品质——现实主义的气质，而不像陈传席先生所言的主观主义的一腔悲愤！

进入南宋，写实画风更进一步，有苏汉臣的《货郎图》为例，画题直置日常生活所见。山水画至马远、夏圭已在图式上有了全新的突破，俗称的马一角、夏半边的取景范式就非常相似于我们今天的“风景画”。以近景、小景取材，此种构图更符合我们一般人的视觉感受，其以小见大、实虚相间，构图充满了无胜有的诗情画意而富于灵性。我们看到马远的《踏歌图》、夏圭的《溪山清远图》作品中的斧劈皴也是劲利清爽、水墨淋漓的艺术效果，很显然这些皴法也是从江南实山真水中提炼而来，恰恰是南宋画家格物致知、谨严据实的思想在绘画风格选择上的结果！其最深远的意义还在于中国山水画入元以后为元代的写意风格的产生，建立了真性看江川，逸气绘林泉的真山水风范。

从大的历史观看，元朝的建立结束了宋、辽、夏、金以及吐蕃、大理等长期并立的局面，建立起了一个多民族的统一的国家，从而加强了中华各民族联系，融合了民族关系。

然而，我们还应该看到当时“不同民族、不同社会制度的矛盾，反映到蒙、汉统治集团的内部，不断出现反复的斗争。元朝始终没有能够建立起稳定的统治。蒙古统治者也没有像前朝的女真（金国）和后来的满清那样接受汉族文化，元朝的统治因而不能维护长久。”[4](P.2)对于有着上千年文化传统的宋朝人来说，一个近乎野蛮的异族文化的入侵，使得千年传承的汉文化价值体系遭受到前所未有的重击。元蒙少数民族对宋汉多民族的统治，是落后统治先进。这使得蒙元人既有逆历史，又无行之有效的治国方略，因此在各个方面，表现出他们的统治是粗暴、掠夺型的，在文化上始终是隔膜的，虽然在金国汉人的帮助下，也建立起典章制度，但元统治者并不心仪华夏文化。赵翼《廿二史札记》中就有“蒙古皇帝不识汉文”之说。“蒙古人倾向实际，不耐心于中国传统政治的道德观念和抽象原则。殊不知官僚政治虽有无数娇柔伪饰的地方，其提倡对自身的约束和对人的揖让却并不是全部做作……这些抽象原则之精神上

力量仍不可忽视,蒙古人不能体会到文化上的因素是一种行政工具,语言上的隔阂,无疑的有着决定性影响"[3](P.206)语言隔阂与文化歧视加之奴隶制因素统治关系的引入,极大地破坏了宋朝业已发达的封建经济关系,更有自元初开始长期不开科举,使汉人知识分子失却了侧身官宦之途,同时也就失却了社会身份,这种失却在深层意义上,更表现为民族文化价值所确定的话语权的丧失。但是事物的另一面却是汉族文人在断绝晋升之机的同时,元代文化人在思想方面、人的精神却获得了前所未有的释放。这一点正是元画与宋气度不同而源于画家精神、心理完全不同的深层原因,并由此产生审美心理的不同。

从风格上分析,虽元初有赵孟頫力排南宋工细之风。上追唐、宋,荆、关、董、巨至北宋李成、范宽。但宋人注重眼见之景还是在元代山水画中得到了更深切的融会,形成了元人绘画自然山水的特色。再者,元画与宋画最大的区别还在于元画尚意。与宋工写实相比,元画更多得活山活水之真趣。黄公望《富春山居图》从大幅山水构成上看。与五代荆、关、董。巨的竖式构成明显不同、竖式山水观者如居峰岭,纵目远眺、层层叠叠、历历在胸,而横式构图,则观者环顾,无高险之峻雄,山峦起伏,青峰秀水,寄寓其间。斯山至仁矣!反映了元代文人归隐山林纯真旷古、亲近自然的向往。黄公望的山水图式虽有竖式构图,但山势倒少了些巨崖凌空的壮气,而表现出一种南方山川草木葱茏森然繁茂的灵性之境。《快雪时晴图》其轴虽长,但右边仅近突出中景松石描绘,左边云山雾罩,落落几根勾写线条,意味乃在其中。吴仲圭较之黄公望的近景更加突出,松石刻画精到。《洞庭鱼隐图》其树之画法用今天的眼光看,整体的黑白灰关系的处理非常符合自然之造化,在整幅构图上黄大痴与吴仲圭二人已经建立起空灵率意的元式抒情山水画的范式。由宋入元,元代理学思想有所淡化或发生变异,朴素的唯物主义认识论渐趋弱糜,文化人在巨大的社会变故中迷茫消沉,由积极的格物致知转向观心求性的唯心史观,元代释道大兴也是人的心性无法适应现实而采取的消极方式。反应在绘画上,元画家都具有共同的思想品格和文化品性,这就是倪元林所言:"高尚书之气韵闲远,赵荣禄之笔墨峻拔,黄之久逸迈不群,王叔明之秀雅清晰,其品固有甲乙之分,然皆余敛衽无间言者……自有一种风气也。"(倪云林《跋黄之久画卷》)元文人画最显著的特点是其淡于教化而重于寄兴,见唐五代之雄伟高阔,相比之枯木孤岩,见宋画墨浓色艳,比元笔墨若弱疏淡。这里的图式已经大相径庭。元四家倪元林画格最为高逸,明董其昌言:"独云林古淡天真,米痴后一人而已"(董其昌《画禅室随笔》),倪云林一水两岸式的构图作为其风格图式最具古淡高雅特点,其晚期作品都是这种图式的系列展开而已。但从图式概念的风格画而言,倪氏山水的典型性最大限度满足了绘画视觉要求。几株萧木,几许块垒披脚逶迤,笔法蓬松、浓淡点勾,一改宋人绢画先起线稿后塑造、无意留笔触、意在"恪勤以周立,不恪则景不完"的古典主义手法。加之元代中国画虽为士大夫的玩赏之业,但其社会价值的意识已从庙堂之上、流走江湖五泖间"其富贵气演化成文人气、野逸气。在绘画材料上也由绢变为纸。就纸业制造而言,唐代中国已经能够制造很好的绘画用纸,但宋以前绘画艺术主要还为皇家巨室所用,绢底绘画比纸底绘画更显正规气派,易于收藏保存,所以宋以前绢底绘画为多,元代皇室并不喜好中国绘画,自然富贵气的绢画因此不盛。元人赵孟頫力倡书法用笔作画。书写多为纸本,元人书画同源也涉及材料所好,因此从元中后期纸本画盛于古。纸本绘画与西方的印象派在技法上有不少相似之处,因为不采用绘制底稿画轮廓塑造自然景色,在绘画程序上开始出现松动多变的笔触,物象塑造观看方式也发生了变化,印象派画法符合人们一般观看的视觉感受,从而最终为人们所接受。而元人倪云林或元四家的画法可以称之为直接画法。起稿在纸底上也只是大致构图的分割、趋势,松石乔木也就可能"逸笔草草"。这种画法最大的特点是物象塑造出现疏松而灵动的线条,或皴或点,深浅穿插,加

之纸质表面比处理过(画前绢要经过锤打,压平小的绒毛纤维使墨色易于附着)的绢要毛一些,这样从材料的功用上到用笔方式上都为元画松动空灵的绘画风格提供了客观条件。当然倪云林运笔着墨不多,自有若有若无、若连若断的笔墨风范,这种用笔对于绘画视觉效果而言,既符合墨色古淡清雅的审美传承习惯,又有完全符合我们人眼观察自然景物在一定距离上的自然状况。用今天我们画素描的眼光来看,倪云林在塑造景物对象中,已经将物象自身在光线大气作用下其远近凸凹虚实关系用他那支干湿浓淡的笔触以最兀显又最含蓄的方式表现得极其出色。

倪瓒在其文论中自有"逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳"之语。"草草"用词只是针对前人作画方式,古人用绢作画要先绷好绢,然后依照粉稿再起墨线。当然不是今天人们所言的草草之意。再有"余之竹聊以写胸中逸气耳。他人视以为麻为芦,仆亦不能强辩为竹,真没奈览者何!"这句话仅在表明倪氏画竹不求形似,只是不为人解的审美习惯的问题。今天我们看到倪云林画竹十分传神精到,不存在似不似的问题,文论所言证实了"图式概念"形成到演变,是一个不断复制的过程,我们今天所看到倪氏之竹的图式概念已经完全被知觉接受,我们考察元人图式在元代谓之"草草"随笔,而至明代董其昌时则已经变成了倪云林"其佳处在笔法秀峭耳"或"元时画运最盛,惟董、巨独行,此处皆宗郭熙。其有名者曹云西、唐子华、姚彦卿、朱泽民辈出,不能当黄、倪一"(董其昌《画禅室随笔》)。董出此言,其时距倪之时代(1374—1595)二百多年,从图式的不解到画论谓为高妙,从中我们可以看到,绘画图式的历史是一个不断被释意的历史,也是一个不断被认识的对象。这当中既包含着无数文本的历史,同时又还包含着一个连续的创建图式概念的图画史,文本的历史可能有逻辑,但图像史远没有文本历史那样具有逻辑性,图像被强行纳入文本的叙述当中,但所幸的是,我们释意的历史不仅仅只有文本,也许图像的非逻辑性的价值就在于它既是一种永远的自我阐释又是我们进入文本历史的指南。

当我们今天再披揽倪瓒的陈迹,或然也会触动我们生命深处那寂静无言的一隅。或是在他那萧疏古淡的笔墨里,作者所有的体验、虚静的精神在你的凝视中慢慢地被体味出来。倪氏在元末的乱世中,在他的画幅里已经没有理学之意,有的只是人生孤独。佛去道来,有谁曾抚慰他那颗敏感的心灵?在倪云林的静寂无波的水天里,他的生命,他的无望全书写在他几十年云游湖泊所见的那几株枯木秋叶上……

看宋画质真而重法,览元作古淡而异趣,由宋至元两座高峰,是为中华绘画史上的夺目篇章。

参考文献

[1] [美]鲁道夫·阿恩海姆.艺术与视知觉.北京:中国社会科学出版社,1985
[2] 陈传席.中国山水画史.天津:天津人民美术出版社,2001
[3] 黄仁宇.赫逊河畔谈中国历史.北京:生活、读书、新知三联书店,2002
[4] 范文澜,蔡美彪.中国通史.北京:人民出版社,1986

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2005年第1期

音乐学

历史的批评　批评的历史
——“当代音乐研究”学科构想之我见

居其宏

迄今为止,“当代音乐研究”依然只能作为一个研究方向存在于我国音乐学研究和教学的整体群落中。其所以如此,除了历史短、根底浅之外,元理论建设的严重滞后是阻碍其向独立分支学科方向发展的主要瓶颈。笔者在这一方向上从事研究实践多年,目前又开始担任这一方向的学士、硕士、博士和博士后教学,深感很有必要对其中一些理论问题做一番学术思考,提出自己的一家之言。虽不敢奢望相关同行赞同本文所思所论,唯愿亮出一块供同行们射击的靶子而已。相信在精准瞄射和“万箭穿心”之后,学界或许能在学科建设相关理论问题上渐有共识也未可知;即便在若干重大命题上人言人殊也不要紧,因为多样化理论与实践的共存共荣更符合多元时代的需要。总之,两种结果都有利于“当代音乐研究”学科建设的健康发展。如此一想,心中不免释然,于是丢掉包袱,放胆写来。

一、逻辑分野:在关系中厘定自身位置

“当代音乐研究”是近20年来在我国音乐学界新崛起的一个研究方向。目前国内音乐学硕士、博士学位教育的某些招生简章,一般把它简称为“当代音乐”。严格说来,这一简称并不准确。因为“当代音乐”泛指当代一切音乐现实,而“当代音乐研究”则专指以当代一切音乐现实为对象的音乐学研究。从这个意义上说,“当代音乐”是种概念而“当代音乐研究”是属概念,前者逻辑地包含了后者,彼此不可混淆。

按照目前通行的理解习惯,“当代音乐研究” 实际上是特指以中国当代音乐为对象的音乐学研究,并未把世界上其他国家的当代音乐纳入自己的研究视野;而按照自然形成的学科分工,这一研究对象已被其他学科(如西方音乐史、民族音乐学、世界音乐研究的当代部分)所容纳,也无必要人为地造成学科间的交叉与互渗。为了避免在逻辑上出现漏洞,因此必须对这一研究方向作严格的空间限定,理应将它全称为“中国当代音乐研究”。只有在这一理解的前提下,为了表述的简便,方可将之简称为“当代音乐研究”。

“当代音乐研究”具有鲜明的史学品格，是音乐史研究的一个分支。在纵向坐标上，它是中国音乐通史的当代部分；作为断代史之一种，与中国音乐通史的古代部分、近现代部分相衔接。在横向坐标上，它是世界当代音乐研究的中国部分，与世界其他国家的当代音乐研究相联系。在科技日益发达、交通日益便利、国际学术交往日益频繁的当今信息时代，指出这一点尤为重要——有助于当代音乐研究者自觉站在纵横坐标的连接点上，对自己所从事的当代音乐史研究和写作的继承性、开放性有清醒的认识。事实上，一些学者如梁茂春教授早就运用“大中国”的宏观眼光，把港澳台当代音乐发展纳入自己的研究视野；而旅居海外的华人学者和留学归来的年轻学者也为国内同行不断带来当今世界各国最新的音乐学研究信息和成果。而中外音乐家和学者在音乐创作、表演、教育、研究、出版等领域的双向交流对当代音乐的国际互动及我国的“当代音乐研究”所产生的重要影响，更是有目共睹。

由“当代音乐研究”的特殊性所决定，其研究范围的时间限定只有上限而无下限。这一点与其他音乐史大为不同。按照现阶段音乐学界的通行理解，其上限自 1949 年 10 月 1 日中华人民共和国成立起，下限只能是永无终止的“当下”——这是一个随着物理时间的自然延续作相应延伸的时限概念。于是，当代音乐研究便具有在时间展开中下限逐渐延伸、对象日见其多的特点。可以想见，若干年后，学者势必对“中国音乐通史”的古代、近现代、当代进行重新断代。但当代音乐研究下限的自然延伸既不妨碍一些学者作当代史中的再断代研究或当代史中的断代门类史研究，也不妨碍将研究视野上溯到近现代乃至古代，作纵深的历史研究。

二、对象世界：在交叉中强化学科特色

前文说过，“当代音乐研究”以当代的一切音乐现实为研究对象。因此其对象世界逻辑地包含了当代的音乐创作研究、音乐家研究、表演艺术研究、音乐教育及音乐出版的历史与现状研究、音乐思潮与学术研究以及不同时期社会音乐生活的研究等等，俨然是个包罗万象的世界。于是在研究对象方面与其他兄弟学科发生纵横交叉重叠便成为不可避免，尤其在音乐学研究方面，这种交叉重叠的现象特别普遍。试以音乐史研究为例：当代的古代史家不仅从古代音乐典籍和史实中获取研究资料和灵感，形成“第一度研究”，而且把古代史研究的当代成果也纳入其研究视野，形成“第二度研究”，即对“第一度研究”的再研究；无论是前者还是后者，都与“当代音乐研究”的对象世界相重叠。在与音乐批评的相互关系中类似的交叉重叠更为突出——两者都把当代音乐创作、表演、教育、思潮、音乐学研究或社会音乐生活诸领域作为自己的研究对象，都具有对现实音乐实践近距离乃至零距离观照的亲缘性特点，因此，在“当代音乐研究”与音乐批评之间几乎没有清晰的边界划分。

研究对象的这种交叉重叠，是否能够成为否定“当代音乐研究”作为独立分支学科存在的可能性的理由？我以为不能。学科间边界模糊、研究对象发生交叉重叠现象，非独“当代音乐研究”为然。例如，在民族音乐学与世界音乐研究之间，在音乐美学与音乐社会学之间，在音乐心理学、音乐教育学、音乐表演艺术理论之间，在古代音乐史、音乐考古学、音乐文献学、音乐图像学之间，都不同程度地存在研究对象的交叉重叠现象，但都不能成为否定它们作为独立学科存在的理由。

如此看来，问题不在交叉重叠本身，关键在于“当代音乐研究”是否能够在这种交叉重叠中找到本学科的立足点，强化自身的学科特色，确立其他学科无法取代的独立品格和特殊价值？根据我本人和其

他学者从事“当代音乐研究”的多年实践，回答是肯定的——以当代中国这一特定的历史截面为立足点，在时空坐标上与中国古代音乐史、中国近现代音乐史、西方音乐史、世界音乐研究等学科划出基本界线；密切关注以当代音乐创作和思潮为重点、以专业音乐领域为主的一切音乐现实，在对象定位上与民族音乐学、音乐社会学、世界音乐研究等学科划出基本界线；以历史描述和音乐评价为主要存在方式，在研究手段上与音乐美学、音乐心理学、音乐教育学、音乐治疗学、音乐考古学、音乐文献学、音乐声学等学科划出基本界线；在确立了本学科基本界线的基础上，通过大量的研究实践，“当代音乐研究”必须而且能够逐步形成并自觉强化本学科的三大特色，即它的实践品格、史学品格和批评品格。

三、实践品格：在时空中锁定当代音乐

然而随之而来的一个问题是，“当代音乐研究”与音乐批评之间的相互交叉重叠，便成为一个剪不断理还乱的纽结。

事实上，实践品格和批评品格是两者所共有的，而史学品格只有在音乐批评关注自身的历史发展时才具有，因此是一种有条件的附加品格。音乐批评一旦具有史学品格，它就步入了其他学科的传统领地——例如，从事中国古代音乐批评史研究，便与中国古代音乐史发生交叉重叠；从事近现代音乐批评史研究，就与中国近现代音乐史研究发生交叉重叠；从事西方音乐批评史研究，就与西方音乐史研究发生交叉重叠；等等。因此，只有当它将目光投注于自身历史之外、面对更为广阔的当下音乐图景时，其三大本质属性之一——即时性特点才得到全面彰显[①]。而“当代音乐研究”的主要学科特色，是其当代性。毫无疑问，“当代性”囊括了当代所有时段的音乐现实，具有音乐批评不可能具备的历史纵深，因为“即时性”只不过是“当代性”的当下时态而已，两者对象广度相同而历史深度却大为迥异。因此，“当代性”逻辑地包含了“即时性”——正是在这一点上，两者的明确界限便显现出来。

“当代音乐研究”的实践品格，首先是由其当代性所决定的，并贯穿在它的史学品格和批评品格中。

在自然形成的现有音乐学学科布局中，中国古代音乐史、中国近现代音乐史、民族音乐学、音乐批评的研究对象均有其明确的时空规定性。中国古代音乐史研究自远古到清末的音乐历史，中国近现代音乐史研究第一次鸦片战争至中华人民共和国成立的音乐历史，民族音乐学研究近代至当下存见的民族民间音乐，而音乐批评的对象则是当下的一切音乐事象。这样，在中华人民共和国成立之后至今的这一段音乐发展历史、特别是专业音乐发展历史便从整体上遗落于音乐学的学术视野之外，在学科网络中露出一块广大的开阔地未被音乐学现有学科所覆盖。“当代音乐研究”正是在这块无人开垦的处女地上建立起自己的学术营地并开始学科的最初萌芽的，诸如贺绿汀、吕骥、李凌等前辈学者都在这块沃土上辛勤劳作，付出心血，洒下汗水，尽管由于气候恶劣、日照不足而使投入产出不成比例，但他们毕竟是“当代音乐研究”的第一批学术拓荒者，为我们播下了极其宝贵的精神良种。

我们说当代音乐是音乐学研究的一块沃土，毫无自我夸耀之意。试看：发生在20世纪下半叶的中国专业音乐实践，论其道路之曲折、成就之辉煌、正反经验之丰富、历史性转折之动人心魄和极具戏剧

---

① 我把即时性特点称之为音乐批评的本质属性之一，是从我对音乐批评学科界定的个人理解出发的。音乐批评的另两个本质属性是价值评估以及科学性与主体性的统一。

性、古今中外各种哲学与思潮碰撞之烈之深，远比先秦汉唐，近胜清末民初，各个专业的中国当代音乐家都在这场伟大的音乐人生戏剧中粉墨登场，并在其中扮演一个或多个角色。如此引人入胜的学术领域，正向当代音乐学家发出深情的呼唤。无论我们在其中选取哪一个课题，都能从中挖掘出丰富的学术矿藏，获得不同的意义和价值。

“当代音乐研究”的实践品格，体现在它与音乐实践紧密联系的双向关系中。从来路上说，研究者与作为研究对象的音乐实践处于近距离乃至零距离接触的共时共生状态，对具体历史环境中的音乐实践及其发展变化的原因和轨迹具有身临其境的亲历优势，从中提取学术命题不但因研究者的亲知、真知而较具历史感，也往往是那些音乐实践中出现的急迫、重要乃至敏感的新现象和新问题，因而使得学术研究及其成果获得音乐实践的强力支撑。从去路上说，只要研究者的选题和成果确实来自音乐实践，那么不论其立场、观念和结论如何，都可能在不同程度上反作用于音乐实践，甚至影响音乐实践的广度、深度和发展方向。

一般说来，任何学术都是“从实践中来，到实践中去”的，即便抽象程度最高的音乐美学、时间距离最远的中国古代音乐史研究、空间距离最远的西方音乐史研究，也同样具有不可忽视的实践意义；但它们对当代中国音乐实践的影响，毕竟是间接的、隐性的，往往需要通过某种学术介质的转化过程才能实现。而像音乐社会学、音乐教育学、音乐心理学、音乐治疗学、音乐形态学等学科，强烈的实践性原本就是它们的重要品格；但也必须指出，它们对当代音乐实践的影响往往限于学科覆盖面的范围之内，因而往往是局部的。与上述诸学科相比，“当代音乐研究”的实践品格，表现在它对当代音乐发展进程的影响更为直接、更为鲜明，也更带整体性和普遍性。如此看来，“当代音乐研究”学科的存在价值，就体现在它的实践品格之中，体现在对于音乐实践的这种直接、鲜明和整体性、普遍性的影响之中。

不仅如此。我国有源远流长的史教传统，即所谓“以史为鉴，可以知兴替”。“当代音乐研究”承担着“历史见证”和“历史借镜”的双重史教使命。

目前，在我国某些高等专业音乐院校和研究机构的本科、硕士和博士教学中均开设“当代音乐”课程，其目的首先在于梳理新中国音乐文化建设的曲折历程，忠实记叙这一历程中几个大的发展阶段的基本轮廓和各专业领域的中国音乐家在这50余年中辛勤创作的足迹和所取得的辉煌成果，对在当代音乐史中活动着的各色人等的功过得失、是非正误给出恰当的历史定位并将它们载入史册；给遭到不公正待遇的音乐家以公允的评价，还他以清白、以光荣、以一个当代音乐家应有的尊严，让子孙后代永远记住他们的辛劳和业绩。从这个意义上说，“当代音乐研究”的出发点和归宿之一，就是这种“历史见证”的功能——把历史的真相还原给历史，记叙于史书，传之于后人。

同样重要的是，“当代音乐研究”有责任把新中国音乐文化建设的艰辛历程以及蕴藏于其中的丰富经验和深刻教训实事求是地揭示出来，让当代及后世的音乐家从这一历史见证中触摸到前辈们的精神世界，感受他们在特定时代氛围中的特定遭际，了解其创造的艰辛与欢乐，以及何以不能取得更大成就的深层原因；增强他们的历史意识和学术使命感，善于从历史经验和沉痛教训中吸取养料、得到启迪，提高对各种错误思潮的识别能力和抗干扰能力，培养健康心智结构和辩证思维能力，提高对普遍学理和音乐艺术的认知水平，以便于他们积极继承和发展前辈们的历史遗产，以开放胸怀和创新态度从事21世纪音乐文化建设，力争少犯或不犯类似错误，避免出现新的大曲折和大失误——这就是“当代音乐研究”所肩负的“历史借镜”功能。

就实践品格这一点而论,“当代音乐研究”与音乐批评相仿。恰恰因为如此,这两个兄弟学科的交叉互渗使得它们在研究实践中结下了不解之缘,所谓“历史的批评”和“批评的历史”这两个范畴的提出,也由此获得了学理的和方法论的支持。

四、史学品格:在批评中透见历史真实

同实践品格一样,史学品格也是“当代音乐研究”必然具备的学术品格之一。当研究者的学术目光超越个别性、零散性、共时性的当代音乐事象而投向其历时性发展并作纵向脉络梳理和整体性回顾与总结时,此类研究的史学品格便被充分凸现出来。无论是对当代音乐发展历史作整体性研究的“中国当代音乐史”,还是以音乐创作和作曲家为史述中心的“中国当代音乐创作史”,无论是对特定音乐艺术门类进行历史梳理的门类史,还是对当代音乐学作整体研究的“中国当代音乐学史”或对其中某一分支学科进行历史研究的学科史,都使“当代音乐研究”踏入了历史研究的领地,具有典型的史学品格,成为音乐史学群落中最为年轻的一个分支。作为“中国音乐通史”的特定断代,当代史研究既不可或缺,也不可取代。

事实上,与繁荣的中国古代音乐史、西方音乐史及相对繁荣的中国近现代音乐史研究相比,当代音乐史研究十分薄弱,迄今为止成果不多,特别在当代史的再断代研究、门类史研究、学科史等方面,依然存在大量研究空白亟待学者们去填补。

具备了史学品格的“当代音乐研究”自然要遵循历史科学的一般规律和音乐艺术的特殊规律来处理它的对象,这是无需多说的。然而,由于中国当代音乐生存环境及其发展道路的独特性,决定了它把握历史和记叙方式的独特性,即通过历史记叙和音乐批评这两种主要方法的交叉运用,以求在批评中把握历史脉络、透见历史真实、揭示历史规律。

诚然,在史学研究中历来有客观主义、实证主义或曰科学主义的理论派别存在,主张对历史事实做忠实客观的记叙是史学研究的核心要义,但此类主张在研究实践中之是否能够被贯彻到底至今仍是疑问。一种能够被史学界普遍接受的治史态度是,承认并允许史家在史料选择、详略取舍、遣词用语等方面有主观成分的介入。事实上,只要写史,史家的主体性就不可能被彻底排除干净,必然深刻地影响其感性目光和评价尺度。

应该说,由于音乐艺术的特殊性,决定了关于音乐的历史写作不同于自然科学史,甚至也不同于其他门类的艺术史,史家对于音乐作品、音乐风格、音乐流派和音乐思潮的理解和阐述不可能不带有更多的主体性。设若由自律论者汉斯利克写一本欧洲音乐史,它对浪漫派音乐的记叙绝对不是我们在通行著作中所见到的这个样子。

关于中国当代音乐的历史研究和写作,不仅同样也面临着这类普遍性的课题,它要处理的音乐事象更形复杂,更为特殊,更见敏感,也更加严峻。就此而论,不仅中国古代音乐史和西方音乐史写作无法与之相比,就连中国近现代音乐史写作也相形见绌。

何以见得?

中国当代音乐生存环境之复杂多变,尽人皆知,无需多说。生活在其中的音乐家和他们的创造活动,以及各个时段的音乐作品、理论思潮和重大事件,冤假错评者多而公正定评者少,相关人等对个中隐情三缄其口者多而敢于将历史真相大白于天下者少;当初轰轰烈烈事后冷冷清清者、当初视之如虎

而今妾身未明者、当初言之凿凿白纸黑字日后藏之深宅怕见阳光者、当初奋不顾身放胆直言至今仍在灼灼闪光者，一应有之。

面对如此复杂混沌之历史众生相，当代史家将如何处置，又何以自处？这就决定了史家的主体选择——回避敏感话题、目光紧盯音乐、言其发展规律是一种选择，审时度势、择其能言可言者酌情道来也是一种选择；以“我注六经”为旨归、尽量排除史家主观因素、用忠实记叙手法梳理历史脉络还原历史真相是一种选择，以“六经注我”为旨归、史家按照唯物史观臧否人物品评历史畅论得失也是一种选择。凡此种种，只要史家忠实于“历史真实”这个基本前提，无论何种选择，论其价值并无高下之别，而其主体性介入度却有深浅不同。这种对于同一历史对象的不同把握方式，在我国音乐史学研究中不是多了而是少了；倡导不同史学取向、史学风格和史学个性的并存共荣，是多元时代的应有之义。

由于我本人既从事音乐批评，又介入当代史研究和写作，在这两方面都有一些成果面世，因此我的史学取向无需回避。在充分尊重其他史学取向的前提下，我更主张“历史的批评”、“批评的历史”以及两者有机结合的史学取向和写作风格。

这当然与我对“当代音乐研究”史学品格的理解有关。

我以为，“当代音乐研究”的史学品格，其理念和方法似应按照恩格斯所说，用“美学的观点和历史的观点”揭示历史本体“较大的思想深度和意识到的历史内容”[1]。将这一论断运用于当代音乐史研究，按我理解，所谓“美学的观点”即以美的规律观照音乐，亦即美学批评的观点与方法；所谓“历史的观点”即以历史发展的自身规律来观照历史，亦即历史唯物主义的观点与方法。因此，用唯物史观研究历史并对历史现象进行美学批评，或者说在唯物史观指导下用美学批评的方法来处理当代音乐史课题、评价当代音乐现象，从中导出“历史的批评”和“批评的历史”这两个范畴，并使历史与批评成为“当代音乐研究”的两大方法论支柱，不仅在学理上说得通，而且在实践中也是可行的。

所谓“历史的批评”，是“对当代音乐史的批评”的省略化表述，与“当代音乐研究”的史学品格相对应。其基本含义是：当代史家在运用历史唯物论处理历史素材、梳理历史脉络的同时，并不满足于对历史现象作编年体编排和照相式罗列，还要以批评家的感性目光和美学尺度对重要的作品、人物、事件、文献等等进行艺术价值、历史价值和学术价值的评说并为其作出恰当的历史定位，指出其何以产生、何以消长、何以变化、何以发展的社会条件和历史依据，以求在批评中建构历史、透见真实。在这里，史家的历史意识和批评意识处于互动状态中，共同参与当代音乐史的建构——历史意识把握历史规律，力求再现历史环境中的历史本相；批评意识把握艺术规律，力求为音乐家的创造活动给出符合美学标准的评估。

因此，当代音乐史写作不应回避史家对历史现象、历史事件、历史人物作出恰如其分的评价，对历史的批评或评述是史家不可推卸的责任。从这个意义上说，当代音乐史家同时也是一个批评家，只不过他的批评对象是整个历史过程、各种历史现象以及在其中活动着的各色人等和他们的成果，也即“历史的批评”。

五、批评品格：在现实中汲取源头活水

“当代音乐研究”的批评品格，主要体现在如下三个方面。

第一，为其“当代性”和“即时性”所决定，研究者必须时刻关注当代和当下音乐生活中发生的新事

物、出现的新现象和提出的新问题，并通过音乐批评手段向社会作出公开的学术回应和恰当的美学评价，力求使自己的批评成果及其所承载的美学理想成为社会认知的一部分，进而影响当代音乐实践。自然，由于“当代音乐研究”学者在个人素质、学养以及对音乐现实整体把握和即时反应能力诸方面存在差异，其批评实践对于音乐实践的影响也有范围广窄、程度深浅之别。而优秀的当代音乐研究者势必也是出色的批评家，因为他比一般批评者具有更为深沉阔大的历史意识，从而能够从历史与美学两方面对批评对象作整体性的烛照，使他的批评作品具有深刻的洞察力，从而在音乐界获得较高的认知度和公信力。当然这只是一种学术理想，当代语境和学者个人条件均距离这个理想境界甚远。但理想的提出与理想的实现之间并非遥不可及，事实上，随着宏观语境和学者个人素养的逐步完善，这样的批评大师在我们的后辈或后辈的后辈中出现并不令人惊奇。

第二，当代音乐研究者的学术使命，毕竟不止于现状评论。他的批评实践及其成果对于“当代音乐研究”来说，是起点而非终点，他必须以自己的批评成果为素材、为原料，在“第一次抽象”的基础上，跳出已然关注过的批评对象的狭小范围，打开视界，放出眼光，站在更广阔的背景和更宏观的高度上进行“第二次抽象”，从中提炼出具有历史价值和美学价值的命题，从事深层次的理论发掘和开拓性的学术研究。就这一点而论，批评品格是“当代音乐研究”永远保持其与当下音乐实践血肉联系的唯一通道。倘若某一学者对当下音乐现实漠不关心，满足于单纯从文献中作书斋式的研究，我敢断言十有八九难获成功。因为，他弃绝“当代音乐研究”所必备的批评品格，放弃从音乐实践和自己的批评实践的双向互动中汲取养分，就等于堵塞了这个学科赖以生存发展的源头活水。

第三，考虑到在当代各个不同历史阶段音乐艺术所处的特殊环境以及音乐艺术与意识形态、与理论思潮、与音乐批评的特殊关系，使得“当代音乐研究”及当代音乐史写作不得不带上一般音乐史所不必具有的特性，即对音乐思潮、音乐批评的历史发展及其对于中国当代音乐文化建设进程的影响必然给予特别的关注；于是就决定了“当代音乐研究”除了“历史的批评”之外，还应当是一部“批评的历史”。它的任务，是把不同历史语境中客观存在的各种批评文献所代表的音乐观念、音乐思潮和历次重大批评事件为聚焦点进行梳理，串联成一条曲折迂回、连贯发展的思想流程，以揭示其发展变异的内在轨迹；忠实记叙它们对当时音乐实践产生的影响，并对其历史作用进行辨析和评价。我以为，由于历史存在的客观性和当代音乐发展的现实和未来需要，“当代音乐研究”承载“批评的历史”这项学术使命是不可推卸的。其实，在当代音乐史上，特别在新中国成立以后到90年代初这40余年中，批评与思潮对整个音乐艺术发展进程的影响远比人们已经认识到的程度大得多也深刻得多。企图把音乐从它与政治、思潮、批评的复杂关系中彻底剥离开来、将历史写作聚焦于音乐艺术自身的“自律论”主张和努力确实令人神往，可惜它严重脱离了当代音乐历史本身，因此充其量不过是善良愿望而已。即便勉强为之，写出的也是一部不真实的音乐史；当代音乐史上许多复杂难解的问题，也不可能从中获得合理的解释。

总之，“当代音乐研究”在对象与方法论层面上，坚持“历史的批评”和“批评的历史”的有机结合，就是我对这个尚在创建过程中的不成熟学科的不成熟构想。

六、当下任务：在实践中完善学科建设

迄今为止，“当代音乐研究”还只能作为一个研究方向存在；要将它发展成为独立的分支学科，我们

面临着一系列复杂繁难的学科建设任务。如下三项可视为当务之急：

第一，强化学科理念，倡导深度研究。

虽然，近10年来在“当代音乐研究”这一方向上出现了一批研究成果，但在元理论建设上却乏善可陈。而此事关乎学科建设根本，不可不察，不可不做。建议相关学者拿出部分精力，对“当代音乐研究”的性质、对象、目的、价值、框架、方法以及与他学科的边界划分等元理论问题进行基础性研究，增进学科自觉，从而把学科建设任务置于科学性之上。在这个问题上需要指出的是，不能期望在朝夕之间就能拿出权威定论，它需要个人创见，也需要集体智慧，更需要彼此切磋和平等争鸣。惟其如此，我们对学科的认识才会渐趋丰满。

目前出现的当代音乐史成果，包括我那本《新中国音乐史》[2]，多采取全景式、大而全的叙述结构，虽有点面之别，但学术深度不够。尽管如此，它们对“当代音乐研究”学科建设的意义不可小觑，因此这类著作再出几本也不为多。但新近对当代音乐的研究出现了向深度拓展的可喜动向，例如明言在其《百年奏鸣》中对20世纪中国新音乐史提出了全新的分期方案，很有创意，也符合历史本身的基本特点[3]。事实上，当代音乐创作史以及其中的各个门类史（如交响音乐史、歌剧音乐剧史、舞剧舞蹈音乐史、民族管弦乐史、室内乐史、声乐创作史、影视音乐史等等），音乐实践各领域的专门史（如音乐教育史、音乐出版史、音乐表演艺术史、社会音乐生活史等等），当代音乐学术史以及其中的各个分支学科史，当代音乐思潮史等等，大多是一片尚未开垦的处女地，亟待学者们对它们进行拓荒作业。

我赞同明言在《百年奏鸣》中的意见，在现阶段对当代音乐作“小而专”、“窄而深”的研究是学科发展的必然要求；随着这种深度研究的拓展及其成果的不断出现，“当代音乐研究”之由一个独立研究方向最终成长为一门成熟学科也是可以预期的。

第二，完善课程教学，加强梯队建设。

研究队伍建设是学科建设的一大任务。与中国古代音乐史、民族音乐学、中国近现代音乐史、西方音乐史、音乐美学、音乐教育学这些老大哥学科相比，以主要精力从事“当代音乐研究”的学者不多，队伍弱小，势单力薄。尽管我们可以采用“借鸡生蛋”之术，把从事兄弟学科现状研究的学者及其成果也拉进我们的队伍，但终非长久之计。

加强学科学术梯队建设的根本之道在教育。目前中央音乐学院、中国艺术研究院和南京艺术学院均开设了“当代音乐研究”的硕士和博士方向，正在培养或已经培养出一批年轻学者，还有更多莘莘学子以“虎视眈眈”之势待“破门而入”之机。这种后继有人的局面当然令人欣喜。可以预见，三五年后，我们的队伍必将更加强大，学术梯队的年龄结构和知识结构必将更趋合理，研究方向的覆盖面有望逐渐笼罩整个当代音乐。

然而随之而来的一个问题是，我们在“当代音乐研究”的课程建设、教材建设及培养目标、考查标准等方面还存在各自为政、沟通不够、随意性较强、规范化程度不高等现象。这些问题若不能得到有效解决，势必影响后继人才培养的质量。

第三，成立专业学会，促进学术交流。

专业化的学术组织对于学术研究的推动作用毋庸置疑，这一点已经为国内许多兄弟学科的民间学会所证明，也是西方音乐学界学术建设的重要标志。“当代音乐研究”要解决学科建设中的上述诸多问题，有效途径之一是建立制度化的学术交流机制，成立专业学会，通过学会的组织和运行，把处于“散兵

游勇”、各自为战状态的各路英雄凝聚起来，汇集于学会的大旗之下，使之具有归宿感，变“游击队”为“正规军”，以增强其从事“集团攻坚”的战斗力；充分发挥学会名正言顺的组织优势，定期举办学术活动，促进学术交流，展示研究和教学成果，掌握最新动态，奖掖优秀人才，探讨学科建设中带有普遍性的问题。

欣闻年底在星海音乐学院举办的“音乐批评学术研讨会”上，拟成立“中国音协音乐批评学会”，在极表赞同之余，根据本文对“当代音乐研究”和音乐批评相互关系存在大范围交叉重叠的理解和阐述，为了避免在专业学会方面的重复建设或留下盲点的遗憾，同时也从“当代音乐研究”学科的长远建设着想，谨向有关方面建议：在成立音乐批评学会时把“当代音乐研究”也纳入进来，将之更名为“中国当代音乐研究与批评学会”。我以为，拟议中的这个新学会的新名称在团结相关学者方面更具包容性和开放性，同时亦有利于其活动对当代音乐文化建设发挥更大的影响力。不知此议妥否？提请有关方面斟酌和决策。

总之，“当代音乐研究”从研究方向踏上分支学科的建设征程，起步虽晚，但从当前的发展态势及其未来前景看，这一目标其实离我们并不太远。关键是要看我们在学科元理论建设及深度研究、学术梯队建设方面能否取得令人瞩目的进展。本文所论和所提出的问题倘能在某些方面促成同行们的进一步思考，也算完成了它预定的目标。

参考文献

[1] 恩格斯.致拉萨尔.见：马克思恩格斯选集(第4卷).北京：人民出版社，1966
[2] 居其宏.新中国音乐史.长沙：湖南美术出版社，2002
[3] 明言.百年奏鸣.黄钟，2004(4)
[4] 李焕之.当代中国音乐.北京：当代中国出版社，1997
[5] 汪毓和.中国现代音乐史纲.北京：华文出版社，1991
[6] 梁茂春.中国当代音乐.北京：北京广播学院出版社，1993
[7] 居其宏.20世纪中国音乐.青岛：青岛出版社，1992
[8] 明言.20世纪中国音乐批评导论.北京：人民音乐出版社，2002
[9] 明言.音乐批评学.北京：中央音乐学院出版社，2003
[10] 冯效刚.音乐批评导论.合肥：安徽文艺出版社，2002
[11] 居其宏.新音乐史家与现代思潮研究.中央音乐学院学报，2003(01)
[12] 冯长春.在批评中构筑历史.音乐与表演，2003(03)

原刊《中国音乐学》2006年第1期

当代器乐作品中的传统因素

苏　青

中国当代器乐创作的发展，是以“走进西方”作为开始的。尽管如此，近一个世纪以来，我国的音乐家们却从未停止过对本土音乐文化传承的探索与追求。如果以20世纪初出现的《风琴戏曲谱》中采用戏曲音调入谱作为器乐曲创作的萌芽，20年代末西方作曲技术的逐渐引进，当时的创作，如江文也的《台湾舞曲》、贺绿汀的钢琴曲《晚会》等作品中，已然体现出作曲家自觉从民间音乐中寻求国民性的尝试。40年代，在延安文艺思潮“民族化”、“大众化”的倡导下，涌现出一批在民间音乐基础上完成的管弦乐、秧歌剧、民族歌剧等优秀作品，其中的器乐作品以《陕北组曲》、《中国狂想曲》等较有代表性。自新中国成立以来，更创作出大批具有民族性的作品，如交响诗《嘎达梅林》、小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、交响诗《黄鹤的故事》、二胡协奏曲《豫北叙事曲》等等，这些作品在题材、形式、技法的体现上已更趋多样与成熟，在传统音乐的传承与发展方面，视角亦更加多元与深入。在80年代经历了新音乐大潮的洗礼之后，更多的作曲家依然将目光投向本土的音乐文化，从传统文化中提炼创作素材，从传统音乐中汲取音乐元素。我们从近年来创作的，如《第十交响曲》(朱践耳曲)、《地平线》(叶小纲曲)、《乌江恨》(杨立青曲)、《离骚》(谭盾曲)、《达勃河随想曲》(何训田曲)等等一系列优秀作品中，均可见到其中与传统音乐密不可分的渊源关系。在今天，随着世界音乐文化的开放与交流，寻求本土文化的传承已被视为人类文化共同的财富与资源，作曲家们更得以将自己传统母语体系的音乐置于世界音乐平台作平等交流。在这一大背景下，当代创作群体更加意识到自身以及民族音乐传统的重要性，在他们的作品中，我们可以感受到作曲家对于民族音乐文化的再思考，以及力图“走出西方”所作的共同努力。应该说，中国当代的音乐创作，正是在这样一个不断吸收西方作曲技法，不断开发与传承本土传统音乐文化积淀的过程中向前发展的。本文通过部分器乐作品，从作曲家对传统音乐的不同角度、不同方式进行的创作实践作以下分析与研究。

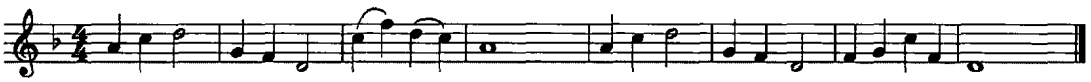
一、直接以原生性音乐作为创作主体的运用

以一个基本完整的民间音乐素材构架作品，在技术上对主体材料加以重组与展开，以获取更加丰富的织体与音响效果，并深化作品的音乐性格与内涵。这样，既保持了传统音乐中原有的地域风格与独特个性，又得以利用作曲技术进行个性化的展开，应该说，这一创作方法源自作曲家对于民间音乐的直接体验与认同。

在《内蒙民歌主题小曲七首》(桑桐曲)、四川民歌主题钢琴组曲《巴蜀之画》(黄虎威曲)、根据各民族56首民歌而作的《儿童钢琴小曲》(樊祖荫曲)等作品中，我们会注意到一些共同的特点，即创作主题基本来自于完整的民间歌曲或乐曲，而且结构通常较为短小。正因为如此，独特的织体构思与精致的和声处理，往往是这些作品的特色所在。以《草原情歌》(《内蒙民歌主题小曲七首》之四)为例，作品的A段主题是东蒙民歌《小情人》音调的完整呈示，将之对照如下：

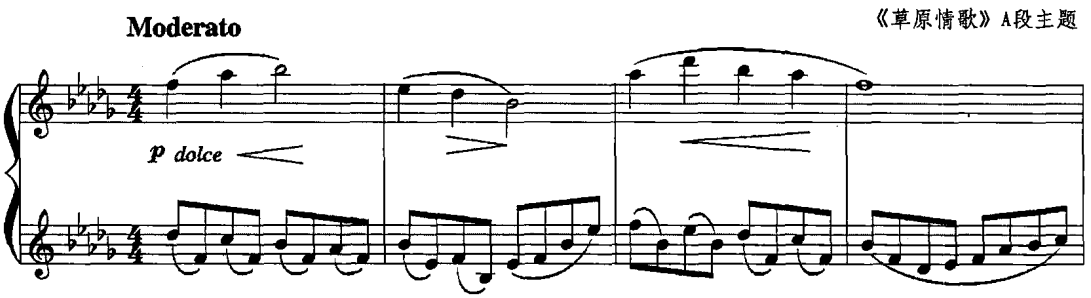
当主题在中段与再现部再次出现时，保留了原民歌主题的音调和结构，分别采用了转调以及将主题作织体变奏的方法来进行创作，手法凝练而简洁。

东蒙民歌《小情人》



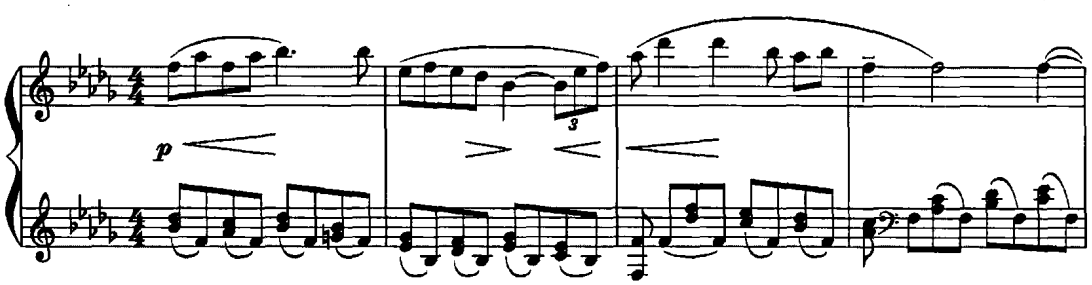
例1

《草原情歌》A段主题



例2

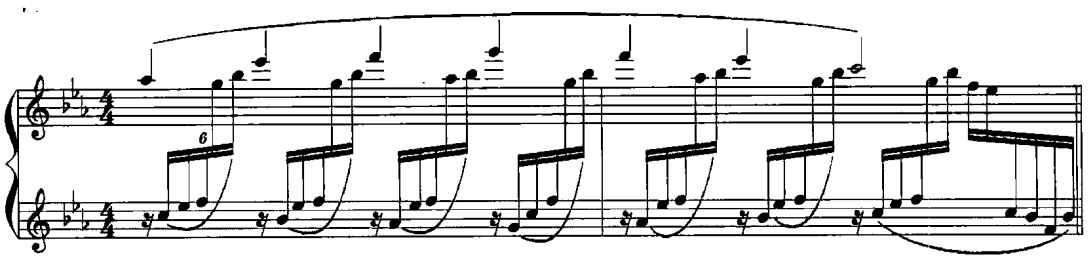
《草原情歌》再现部分



例3

在根据安徽民歌《凤阳花鼓》创作的《花鼓》(瞿维曲)、根据同名陕北民歌改编的钢琴曲《绣金匾》(王建中曲)、根据同名传统器乐曲改编的钢琴曲《梅花三弄》(王建中曲)等作品中,则采用了模仿民间器乐的音色与演奏技法对原主题音乐性格进行刻画的运用。如《花鼓》中贯穿全曲的民间锣鼓节奏应用、《绣金匾》与《梅花三弄》中以不同钢琴织体分别模仿古筝与古琴演奏的运用等等,所采用的手法独特而又清新,充分展现出作曲家对民间音乐的融会贯通以及自如驾驭钢琴写作的技法。此外,在根据云南民歌《小河淌水》创作的序曲第二号《流水》(朱践耳曲)中,则采用引入新的创作动机作为展开中部的用法,将动机的短小律动加之调性的拓展与游离所形成的激情段落,与原主题气息悠长的旋律线条,构成一种生动的主客观对话的情境。

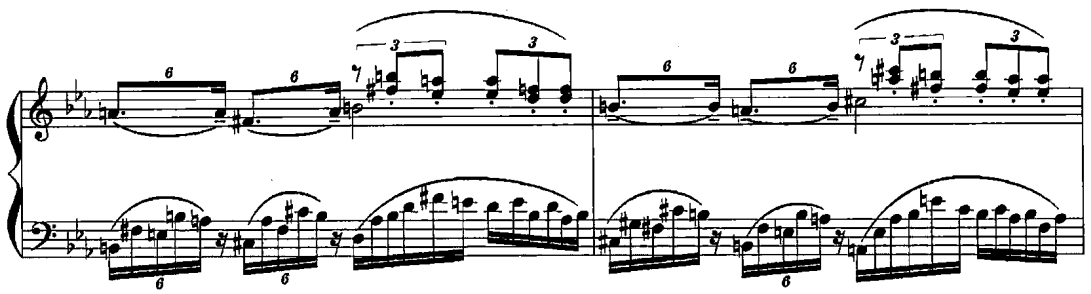
钢琴曲《流水》主题



例 4

《流水》中段的核心动机,建立在上述主题最初三个音级的音程关系上,见例 5。

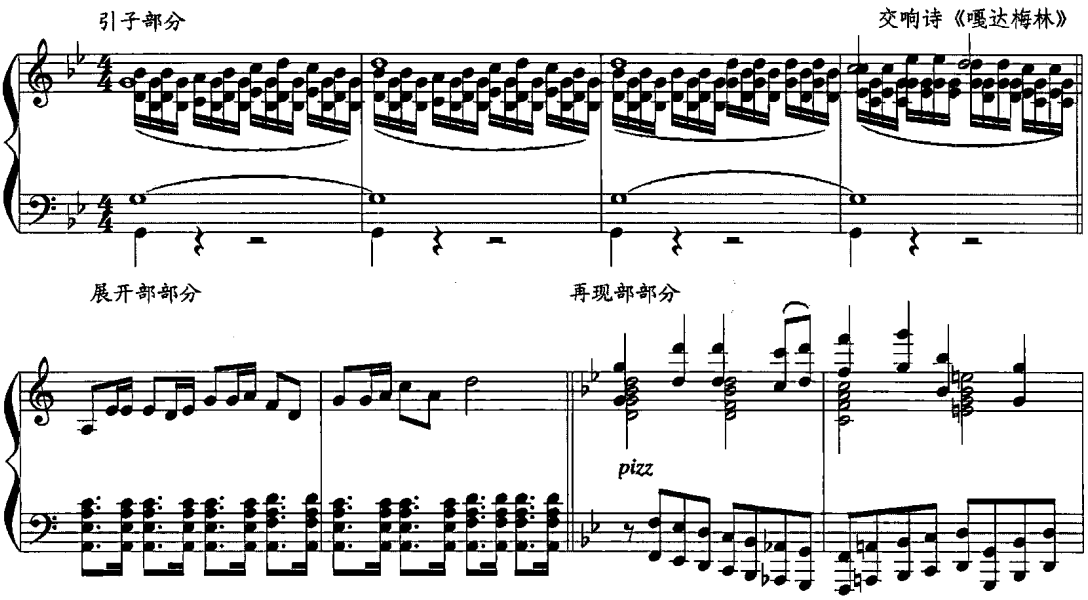
钢琴曲《流水》主题



例 5

根据陕北民歌《兰花花》改编的同名钢琴曲(汪立三曲)、根据河北民歌《小媳妇受气》创作的钢琴《变奏曲》(徐振民曲)、根据山东民歌《沂蒙山小调》创作的钢琴《变奏曲》(刘庄曲)等作品,均采用了与前述作品曲体不同的变奏曲形式,将完整的民歌作为创作主体,通过旋律变奏、织体变奏以及性格变奏等方式,去获得更加深入与多角度的展示。在一些大型的器乐作品中,如李焕之的管弦乐曲《春节组曲》、丁善德的《长征交响曲》、辛沪光的交响诗《嘎达梅林》等作品,则采用了器乐化的交响性展开手法来进一步深刻揭示民间音乐主题。以交响诗《嘎达梅林》为例,当蒙族民歌《嘎达梅林》主题在引子中第一次出现时,采用了主题开始的音调片段并将节奏变形作时值扩大处理,以表现辽阔的内蒙古草原风情。在中部,当民歌主题在展开部第二次出现时,作者对民歌主题的时值进行紧缩,以万马奔腾的节奏衬托出战场上的英雄气概。直到整部作品临将结束,民歌主题才作为一首英雄的颂歌第一次的完整出

现。这种将音乐主题先局部后整体，千呼万唤始出现的独特处理，获得了很好的艺术效果。例 6 为民歌主题在作品中的三次不同出现：



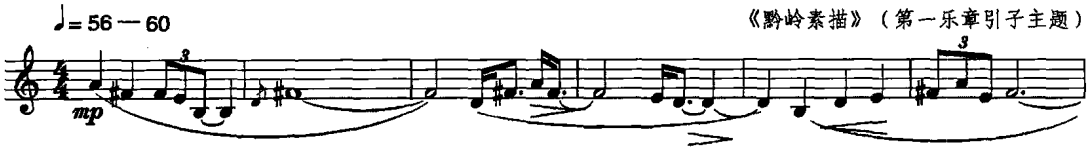
例 6

二、间接采用传统音乐元素进行创作

将经过提炼的传统音乐元素作为创作的基础加以应用，并赋予它完全不同的艺术内涵，这一对传统音乐素材更加多元化的运用方式，体现出作曲家在技法上新的追求，也体现出作曲家以不同的创作观念来表达对传统音乐文化的理解与感悟。创作中不直接引用现成的民间音调，却从更宽泛的传统文化背景下对音调进行提炼、寻找特性并进行创作。20 世纪 40 年代创作的管弦乐《浔阳渔火》、交响组曲《新中国组曲》，50 年代创作的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、管弦乐曲《春节组曲》，60 年代创作的《长征交响曲》、交响组曲《云南音诗》，70 年代创作的钢琴协奏曲《山林》、交响音画《云岭写生》等，都是同属这一创作思想、在不同时期作出回响的代表作品。80 年代以后，大量具有现代技法与民族意识相结合的作品出现，更成为民族文化传统在不同时期与不同审美层次上的一种延续。

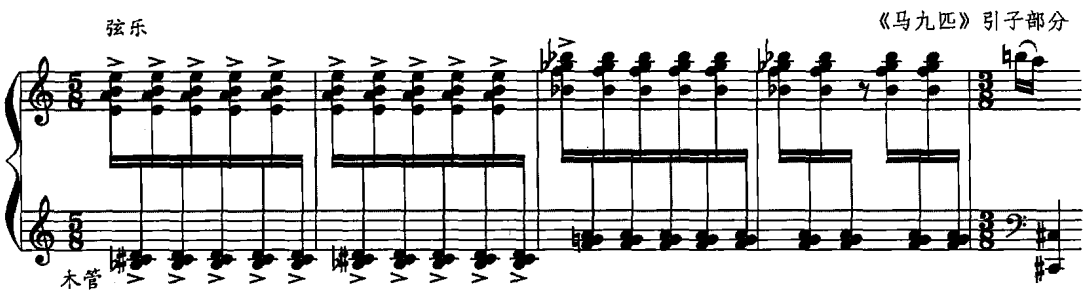
《黔岭素描》与《纳西一奇》是朱践耳在 80 年代创作的两部管弦乐曲，两部作品的音调都与少数民族民歌有关。在《黔岭素描》第一乐章《赛芦笙》中，引子主题是一个具有鲜明侗族风格特征的音调，但此主题并非取自某一特定原始素材，而是作者通过体验与实践，在大量侗歌音调基础上融合而成。在此曲的第三乐章《月下情歌》中作者则借用侗族小歌的特性调式音列来进行主题创作。这一创作方法，使作品的音乐风格既保持了浓郁的地域特征，又游离于具体的原生性民歌之外。在另一部作者有感于纳西口弦艺术而创作的作品《纳西一奇》中，则除了从纳西民歌中挖掘出吟诵风格的独特调式作为音调来源之外，更着意在传统文化中寻求更加多元化因素相结合的可能，如采用纳西族三音口弦的基本音与泛音关系，贯穿全曲作为多调性结构的基础，又如采用将芦笙音乐的四、五度和声结构，侗族琵琶的小二

度空弦音，侗族大歌中喜用的大、小二度音程叠置等音乐元素，作为创作的音调基础。作曲家正是将这些基本元素与现代技法相结合，幻化出具有地域文化特征及独特精神气质的艺术创造。



例 7

同样，在一些创作灵感来自地方说唱与戏曲的作品中，如钢琴曲《多耶》(陈怡曲)、室内乐《蜀韵》(贾达群曲)、《凤点头——为扬琴与乐队而作》(徐昌俊曲)、《丑末寅初——弦乐于京韵大鼓》(向民曲)、《马九匹——为十位演奏家而作》(叶小纲曲)等，均体现出作曲家从多角度、多方位去寻找传统因素多元化结合的尝试。如《多耶》中将京剧片段与侗族民歌相融合作为音调基础，结合“十番锣鼓”节奏与十二音进行再造的创作方式；《丑末寅初》中取基础音调于京韵大鼓唱段，以部分素材解译出一组生动的寓古生活画卷创作方式；《蜀韵》中采用川剧“高腔”音调作为基础素材，结合作者对于传统戏剧中脸谱、服饰、动作等视觉意象产生的音乐语言，来刻画传统戏曲中人物性格的创作立意；《凤点头》以京剧打击乐的曲牌命名，将现代作曲技法结合中国乐器演奏特点，营造传统京剧乐队“武场”效果的构思；还有在《马九匹》中，以京剧加之东南亚地区民间音乐来构架作品主体的创作方法……。在这些作品中，作者以各自不同的视角围绕传统音乐这一创作母体，以不同的审美意趣抒发着得益于传统音乐文化背景中的独创性音乐语言。在下面的两个例子中，我们可以分别见到取自京剧“急急风”与“西皮过门”精彩的应用片段：

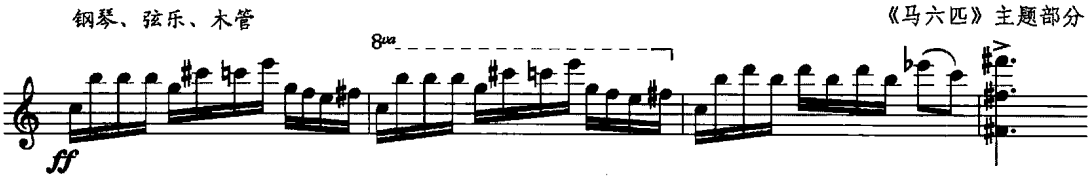


例 8

“急急风”是中国戏曲音乐“武场”中最常用的锣鼓经，乐器为锣和铙钹。急促的‖：仓才 仓才 仓才 仓才：‖节律，通常配合戏曲人物在舞台上的快速运动，在上例中，乐曲采用弦乐高把位的弓根力度奏出和弦，与木管高音区音簇作无调性的紧张瞬间对照，将音色分离的技术原则与戏曲“锣鼓经”节奏点相结合，塑造“马九匹”的戏剧性效果，简洁新颖。

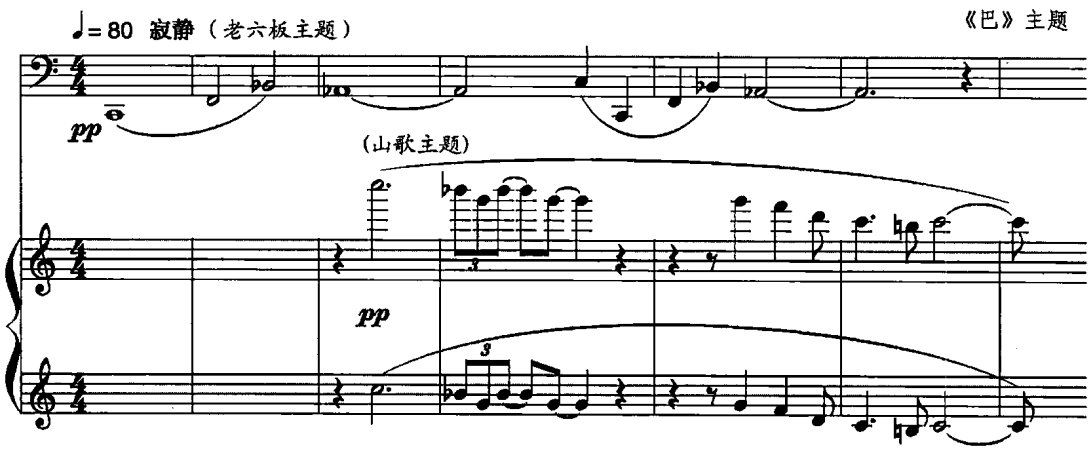
例中可见京剧“西皮过门”明显的变形应用，调性的扩展使原主题得到了夸张和变异效果，既保留了京剧典型音调特征，又融合了较现代的审美趣味。

中国的传统器乐曲以其东方思维方式造就的音乐特征、独特的审美意趣以及所承载的厚重文化内涵，对作曲家的创作同样产生了一些深刻的影响。如根据同名传统古曲改编的钢琴曲《夕阳箫鼓》(王建中曲)，根据同名古琴曲创作的交响曲《广陵散》(周龙曲)，根据同名大型琵琶武曲创作的交响叙事曲



例 9

《十面埋伏》(王树曲),以及根据另一部经典的琵琶武曲《霸王卸甲》创作的琵琶协奏曲《霸王卸甲》(周龙曲)、交响叙事曲《乌江恨》(杨立青曲)等等,这些作品或取原作的创作立意,或取原作的情节与素材,循着历史的启迪,寻求现代创作思维与美学观念与古人精神境界追求方式的完美结合。以《乌江恨》为例,作者将创作立意构架在《霸王卸甲》这一在传统乐曲中难求的阳刚之作上,将其中部分的情节素材与音调素材,通过交响性展开手法再现历史的悲剧性画面,追溯民族气质,以音乐丰富的表现力将生命与力量的激情融入人性之中,将作品从情境刻画升华到更高的精神层面。在另一首以民间器乐曲《老六板》与四川民歌《山歌》主题作为创作素材的大提琴独奏曲《巴》(郭文景曲)中,则取其音"核",将之作为一对种子,作双主题的随性纵情展开,其挖掘力度与想象空间,大大超越了原曲所提供的平台。



例 10

在另外一些作品中,我们可以看到中国传统文人音乐中的古代琴曲、词乐给予作曲家提供的想象空间。如音诗《枫桥夜泊》(徐振民曲)中,第一主题"吟诵调"取材于宋代姜白石的自度曲、弦乐四重奏《琴曲》(周龙)音调取材于古琴曲《渔歌》,四重奏《空谷流水》(周龙曲)音调取材于古琴曲《流水》等等各不相同的提炼运用。同样,在另一部作品《第一弦乐四重奏(风·雅·颂)》(谭盾曲)中,可以见到作曲家不仅在音调上取材自古琴曲调(如第一乐章主题取自《幽兰》音调,第二乐章取自《梅花三弄》),更在曲体展开中吸收古琴曲结构中的"散起"、"入调"、"入慢"、"复起"、"尾声"等形式,力图将这些由深厚的文化历史背景中挖掘而来的独特形式和语汇,与现代技法融合,用来表达现代审美趣味与古代文人精神境界的共鸣。

三、通过对传统音乐文化的抽象提炼进行音乐创作

超然于具体的音乐素材对象之外,将对于中国传统音乐文化的表层吸收与掌握,提升到更深层的体验与思考,将“写意”这一中国传统文化思想在审美趣味上的追求体现到创作之中,并以概括、抽象的“民族化”语言来强调音乐所描绘的意境,挖掘传统文化的精神实质。这一创作观念群体的写作,其中许多很有创意的作品来自于超越了传统音乐的启发:宗教文化、民俗现象、哲学思考、书法、绘画、古诗词、图腾象征等等,都成为作曲家关注与偏爱的创作领域。在作曲技巧的应用上,重视对中国传统音乐的音调、调式、曲式、和声等诸因素的拓展应用,对节奏、音色、演奏法的着力发掘与开采。在这些对本土文化与音乐传统的思考与富有新意的探索下,我们可以感受到作曲家不懈的创作追求和执著的个性表达。

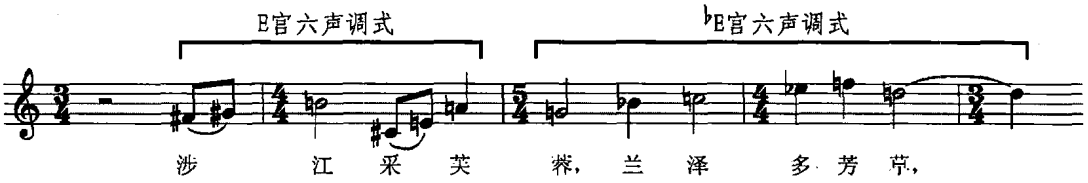
周文中创作的《易经》是这一创作思想较早的实践作品,将易经中的阴阳互变、天地人,8个小成卦、64个大成卦,设计为与之相对应的变音、3个大三度、6个变调式和64个调型来创作音乐,这种高度的概括与抽象给听众留下了无限的想象空间。而在他另一部同样来自易经理论的作品《谷应——为四位打击乐者而作》中,则将中国古代的八音:金、石、丝、什、匏、土、革、木的声音概念融入创作中,采用16种不同类型的敲击器击打上百种打击乐器,通过不同乐器的音色对比、结构与节奏的动静对比,结合了作者对中国书法的诗意想象,创造出乐曲千姿百态的变化。

同样得益于《易经》文化思想产生的作品如周龙的《五行》,谭盾的《水火交融·易一》,以及体现中国传统美学中“和而不同”思想的《和》(朱践耳曲)都在作品中以不同的音乐方式表达出各自对传统文化内涵的理解与诠释。十分有趣的是,作曲家陈怡与温德青不约而同地选择了将中国传统文化中“气”这一理念作为创作对象。作为中国传统文化的一种精神产物,“气”所包含的哲学意趣,为作曲家提供了极大的写意空间, 两部同名作品以不同的技法生动而真切地阐述了自己对于这一哲学思想思考的结果。其他,如感悟于佛教精神境界的《涅槃》(刘湲曲)、抒怀玉石的秀美以及寓意其精神象征的《玉》(朱践耳曲),启发于绘画作品、创意自古老美丽传说的《唤凤》(秦文琛曲),以及取自中国古代诗词意境的《古道西风》(陈恩庆曲),有感于中国书法魅力的《中国书法》(金湘曲)等等大批优秀作品,均可以从中感受到作者从不同角度表现出对中国传统文化的深刻理解与深厚情感。

在创作手段上,作曲家常常采用寻找传统音乐中带有本质特征的元素,作抽象化的“写意”方法。在这里,有必要提到的是罗忠溶于1980年创作的艺术歌曲《涉江采芙蓉》,这是一部中国最早采用12音序列作曲技法创作的作品。这部作品的调式基础,建立在从传统音乐中抽象出来的两种五声调式变体:E宫带清角的六声调式和bE宫带慢宫的六声调式上。作品的音调基础并没有具体的来源,而是从传统音乐五声音阶中提炼出最常用的大二度、小三度音程加以应用。以这两种提取元素(调式元素与音调元素)结合12音序列形式来进行创作,将五声性的音乐风格构架在序列音乐的形式之中。这种将创作技法建立在对传统音乐的高度抽象、对西方作曲技巧灵活应用基础之上的创作思想,无疑是观念上的一种进步。在此后陈铭志创作的《钢琴小品八首》中,便是借用了这个12音序列,以相同的序列框架创造出风格迥异的不同形象,作出一次高难度的跨越。

与上例相呼应,在许舒亚的《小提琴协奏曲》中,我们可以见到作者近乎异曲同工的创作构思。作品同样采用将音调建立在五声性旋律的音程基础上,即大二度,大、小三度,纯四度及它们的转位音程上,但并不将之展延为线条,而是以此作为构成旋律的细胞核,以一连串暗示着不同调性的短小动机型,作

《涉江采芙蓉》主题序列

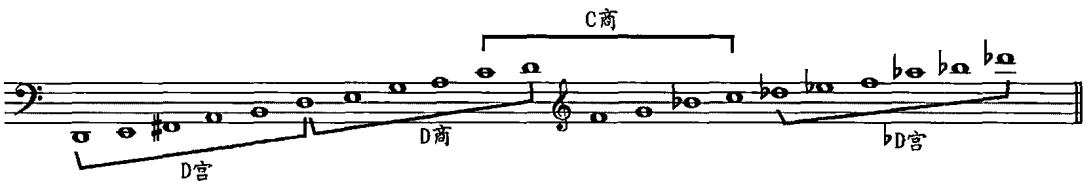


例 11

横向微型调性的频繁转换，随着作品的展开，从多调性的扩展直至无调性。

在另一部作品《南乡子·为古琴与萧而作》(谭盾曲)中，作者从大胆改革传统乐器定弦方式着手，将21弦古筝单一的五声音阶定弦，重新设计为从低向高的D宫、D商、C商、bD宫调式音阶，将旋律音调抽象为四种不同宫的调式。

《南乡子》古筝定弦音列

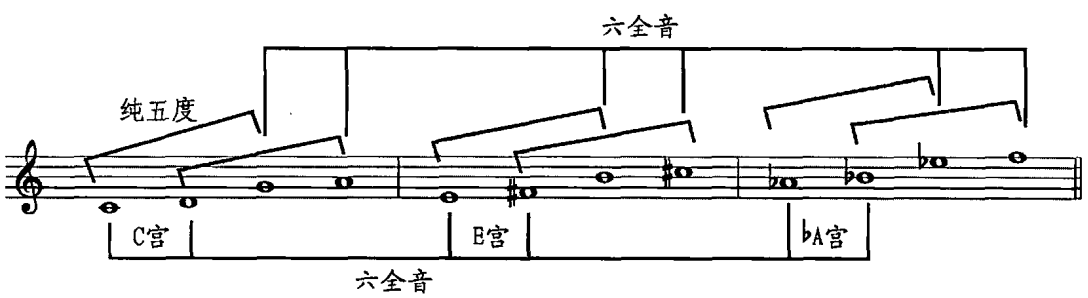


例 12

定弦后将四个调建立在不同宫的远关系调上，既保持着五声调式旋法的基本特征，又将12个半音隐藏在四个不同宫系统的调式之中。这一创意极大地丰富了调式与旋律的表现力，增加了音程的可变系数与紧张度，使旋律的展开具有更大的空间，自如的表达出作品的写意情趣。

在不同的作品中，我们可以看到作曲家以各自不同方式最大限度地提取传统音乐中诸多精华的运用，更可以见到作曲家各自独具个性的创作意图与极具个性化的表达方式。朱践耳先生创作的《第十交响曲》便是一个很有代表性的例子。在这部根据柳宗元《江雪》诗意而创作的交响乐作品中，我们可以看到一个作曲家精心设计的，从传统音乐元素中提炼出的12音序列。细观其例，其核心是一个纯五度音程，这个纯五度来自于对《梅花三弄》主题音调的抽象，见例13。

例中可见，纯五度音程隔音而现的顺序正好顺应了十二平均律的全部，六全音的精心构思深藏在



例 13

三组五声调式的外表下(三组音列相同的五声调式分别为建立在C宫、E宫与bA宫上)。作曲家将这一精心结构的音列与人声的吟唱及古琴音色相结合,通过乐队交响化的表现手段,用来刻画文人的独立人格精神世界,将作者眼中诗人的精神世界、思想境界以及桀骜不羁的人格气节表现得极为深刻,完美地表现了中国传统文化中本质的特点——对境界的不懈追求。

应该说,在这创作观念下,传统的中华民族文化成为了作曲家创作的母题,无论来自于思想、语言、行为或是音乐、美术、舞蹈等等方面的启示,都可以引发出作曲家艺术创造的灵感,高度的概括与抽象的写意如同一只斑斓的万花筒,变幻出无穷尽的个性创意。

传统音乐在音乐创作中除了上述种种方式以外,将原生态的传统民间音乐直接运用到器乐作品中进行创作的方式,也逐渐受到了作曲家们的关注。如刘湲创作的交响曲《土楼回想》,采用由闽南民间艺人在交响乐队伴奏下打着竹板唱山歌,将民间音乐的原汁原味置放于交响乐之中,极大地丰富了色彩的表现,扩展了乐队音响的运用。在前面提到的《第十交响曲》中,更有戏曲演员直接用京剧加韵白吟唱唐诗《江雪》的运用,吟唱声腔的抑扬顿挫,时而高亢悠远,时而悲愤怆泣,时而恬淡如怡,在作品中先后出现了三次,对于深化作品的内涵起到了独特的效果。在刘健创作的音乐专辑《盘王之女》(人声与乐队)中,更采用了由民间歌手用瑶族方言直接演唱当地民歌,加以管弦乐队与电子音乐相结合的运用。这些新的创作形式,既是作曲家多元化创作思想的体现,也是作者对本土音乐文化传承方式的新尝试。

结语

传统是历史的积淀,随着岁月的沉积,烙印在每一个当代人的心灵中;传统又是一条流动的河,随着岁月的流逝,不断注入新的脉流。它是创作者取之不尽的源泉,也是我们立足于世界民族文化之林的骄傲。中国音乐创作的发展,经过了近百年当代文明的洗礼,更经历了各种创作思潮的影响。但是,中国的作曲家们对于本土音乐文化传承的追求却从未停止过,也永不会停止。

参考文献

[1] 管建华.世纪之交——中国音乐教育与世界音乐教育.南京:南京师范大学出版社,2002

[2] 谢嘉幸.走出西方:一种新世纪华人作曲家音乐创作语境的探究.见:2003华人作曲家音乐节研讨会论文集.香港作曲家联会出版

[3] 王安国.现代和声与中国作品研究.北京:中国文联出版社,1989

[4] 陈燕婷.当代中国大陆作曲家关注的问题.见:2003华人作曲家音乐节研讨会论文集.香港:香港作曲家联会出版

[5] 相西源.中西乐论.北京:人民音乐出版社,2002

[6] 吴钊,刘东升.中国音乐史略.北京:人民音乐出版社,1958

原刊《中国音乐》2005年第2期

跨越时空的感悟

——艾夫斯《波士顿广场的圣-高登斯纪念碑》中的传统因素

班丽霞

查尔斯·艾夫斯(Charles Ives,1874—1954)是20世纪上半叶美国杰出的作曲家之一。作为19世纪浪漫主义音乐的继承者和20世纪现代音乐的开拓者，在他身上，我们可以看到美国民族的典型特征——开放性和实验性,即在兼收并蓄的基础上锐意创新。在创作中,艾夫斯巧妙地将他成长于其间的各种音乐传统相融合,在几乎与外界隔绝的情况下,大胆探索了诸如多调性、复节奏、音簇、拼贴、微分音等创作技法,为西方现代音乐的发展作出了贡献。在新音乐层出不穷的20世纪,国内外对艾夫斯的关注和研究自然更侧重他对音乐传统的反叛而忽略他的继承,但以此获得的认识是片面的、不完整的。进入80年代以来,一些音乐学家开始以更加客观、冷静的态度回望他与多种音乐传统的密切联系,以求对艾夫斯音乐风格的形成有更加清晰、全面的了解。受此启发,本文拟以艾夫斯的代表作品《波士顿广场的圣-高登斯纪念碑(纪念罗伯特·库尔德·肖上校与他的黑人团)》[The"St.Gaudens" in Boston Common (Colonel Robert Gould Shaw and His Colored Regiment)](以下简称《圣-高登斯》)为例,在肯定其现代创新的基础上,尝试对作品中蕴涵的诸种传统因素进行挖掘和论述。

一、作品简介

《圣-高登斯》又名《黑人进行曲》(Black March)，是艾夫斯的管弦乐套曲《新英格兰三地》(Three Places in New England)[①]中的第一乐章。其管弦乐谱作于1916—1917年,但早在1910或1911年便完成了钢琴谱。圣-高登斯是美国著名的雕刻家(1848—1907),波士顿广场的肖上校与黑人团的浮雕纪念碑

① 《新英格兰三地》(1912—1917)又名《第一管弦乐套曲》(First Orchestra Set),由三个乐章组成:第一乐章《波士顿广场的圣-高登斯纪念碑(纪念罗伯特·库尔德·肖上校与他的黑人团,第二乐章《康涅狄格州雷登的普特南营地》(Putnam's Camp, Redding, Connecticut),第三乐章《斯托克桥边的霍斯托尼克河》(The Housatonic at Stockbridge)。

是他的杰作之一(1897年揭幕)。肖上校是美国南北战争时期的英雄,出生于新英格兰贵族家庭。1863年7月,他领导美国历史上第一个黑人团——马塞诸塞第54团,在进攻南卡罗林纳州瓦格那堡的战斗中不幸牺牲,与其他阵亡的黑人士兵一同埋葬在波士顿公墓中。感于这一历史事件,艾夫斯在1911年自创一首短诗,后用作乐曲《圣-高登斯》的标题说明。全诗如下(笔者译)[1]:

行动着——前进着——一张张灵魂的面孔!
铭刻着世代痛苦的烙印。
刚在命运中获取了部分自由,
却又缓慢地、不安地——召唤我们一起
走向新的自由!

马背上的男子,
由天然的石头雕刻而成,
这是自由世界之石,
你的祖国便由此铸成!
你们,神圣法令的雕像,
镌刻在悲伤心灵的深处——
绝不会被时代和民族
轻易地抛弃!

在这群令人尊敬的人们的上空,
擂鼓声在每一个人的内心中响起,
在奇异的寂静中,
余音回响着,
行动着——前进着——一张张灵魂的面孔!

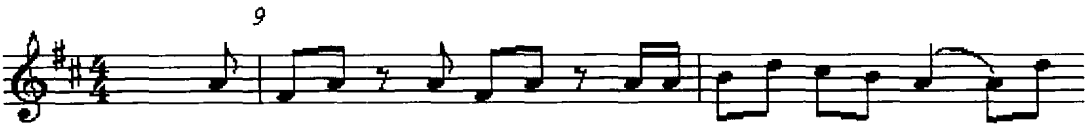
二、音乐本体分析

初次聆听《圣-高登斯》的听众都会感受到一种宁静、朦胧的气氛,但若告之这是一首描述战争、歌颂英雄的乐曲,他们定会觉得匪夷所思。在一般听众的欣赏习惯中,这种内容的乐曲应该是戈矛杀伐、气势恢宏,充满强烈戏剧冲突的。然而,这正是艾夫斯构思奇妙之处。正如标题诗歌中所体现的,作者在颂扬浮雕中的战斗英雄时,并没有详述具体的战斗经过,而更多地在刻画他们面临战斗时的灵魂状态,与此同时伴随着作者主体的深刻思索和情感反应。尽管在音乐中,战争过程仍是贯穿乐曲的时间线索,但艾夫斯却有意将它表现为一种现代人隔着历史长河所观望到的模糊景象,这进一步增添了作品沉思、幻想的性质。服从这一内容和构思的需要,艾夫斯对各种音乐要素作了精心设计和安排。

1. 音乐主题

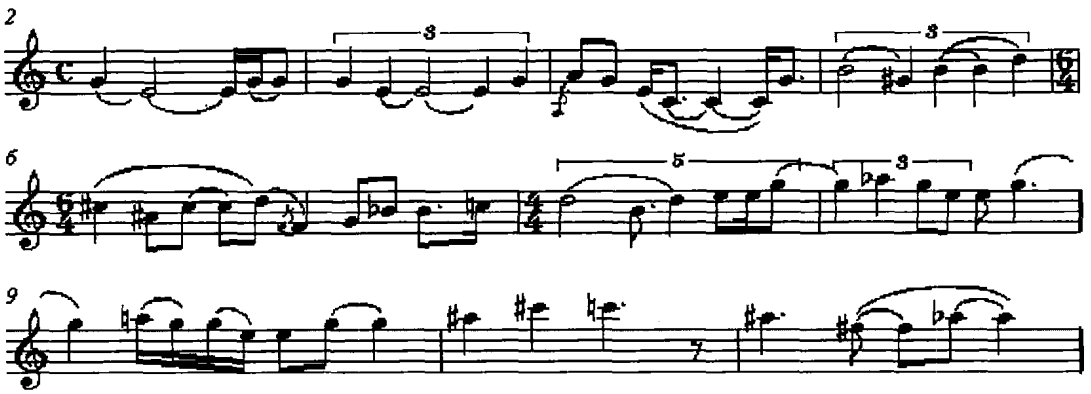
这首乐曲主要包括两个主题动机和其他两首比较重要的旋律主题，分别引自不同的几首美国歌曲的旋律片段：

a."人物动机"：乐曲开头，长笛和钢琴声部出现小三度下行与上行的主导动机，它借用了福斯特的种植园歌曲《老黑奴》副歌中的曲调。



例 1-1 《老黑奴》的曲调原型

艾夫斯在保持原型音程距离与旋律走向的基础上进行了变奏和转调。"人物动机"在前 10 小节的第一小提琴声部连续出现，除低音提琴外，其余声部以对位形式予以简单模仿。



例 1-2

艾夫斯借用福斯特《老黑奴》中的这句旋律有其深刻用意。首先，这首创作于南北战争时期的刻画黑人形象的歌曲，符合纪念黑人士兵的目的。其次，艾夫斯借用曲调的同时还借用了这句旋律的歌词"我来了"(I'm coming)并将其含义引申。伴随这一曲调的出现，我们似乎听到一个个黑人士兵默默地念着"我来了"，慢慢聚集在作曲家的笔下，为那场战斗整装待命。

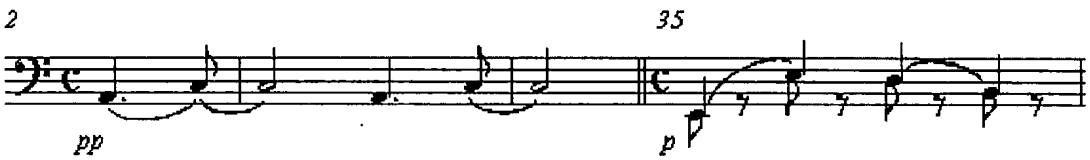
这一主题动机主要在乐曲的两端部分出现。23 小节，钢琴声部在 ppp 极轻的力度上再现这一动机，与乐曲开头遥相呼应，标志着乐曲第一部分的结束。66 小节，这个主题重新出现，自 76 小节到乐曲末尾，与作品前 10 小节相似，这个小三度下行上行的动机再次在不同调性和声部上相继出现，最终在中提琴声部以 pppp 的力度结束全曲。

b."行进动机"：这一动机借用了南北战争时期一首叫做《进军佐治亚》[①]副歌中的一句曲调。在整首乐曲中，它被切割成两个固定音型在乐曲低声部中交替出现。第一固定音型为小三度上行下行旋律，恰好是"人物动机"的倒影形式。第二固定音型为省略三音的七和弦分解形式。下面是两个固定低音与曲

① 《进军佐治亚》由美国通俗歌曲作者 H.C.沃克(1832—1884)词曲，以此纪念南北战争期间北方军将领谢尔曼攻占佐治亚州府的胜利，一时广为传唱。中译全曲请看钱仁康先生所著《学堂乐歌考源》上海音乐出版社，2001 年，第 228-231 页。

调原形的对比。

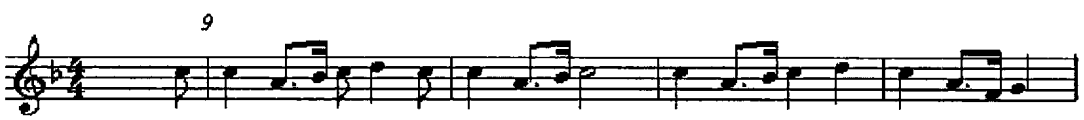
例 2-1 《进军佐治亚》的曲调原型



固定低音 1：　　固定低音 2：

第一固定低音由倍低音提琴奏出，伴随极其缓慢和不规则的节奏形式，勾勒出士兵艰难跋涉的行军场景，正如诗中所描绘的，士兵们带着“世代痛苦的烙印”“缓慢地，不安地”“走向新的自由！”。第二固定低音由低音提琴、大提琴和钢琴的左手声部平行奏出，属七和弦分解音型的上方是属音 E 的持续进行。伴随定音鼓声部有规律的节奏，乐曲进入最稳定、明快的段落。与第一固定音型相比，第二固定音型更具有进行曲的性质，规整统一的节奏、三个声部的同时进行以及力度的明显渐强，都给听众营造了一种抖擞精神、开赴战场的气氛。当然，艾夫斯在此处仍没忘给历史蒙上面纱，即使与前面相比镜头已大大推近，但仍不似在眼前一样看得真切。

c.“自由主题”与“哀悼主题”：除《老黑奴》和《进军佐治亚》外，艾夫斯还借用了另外两首歌曲的旋律，尽管它们不像前两个主题动机一样贯穿全曲，但仍有重要意义。首先借用了《自由战歌》[①]的一句旋律，它在“人物动机”的基础上添加了一个经过音，其主要音程仍是小三度。



例 3-1 《自由战歌》曲调原型

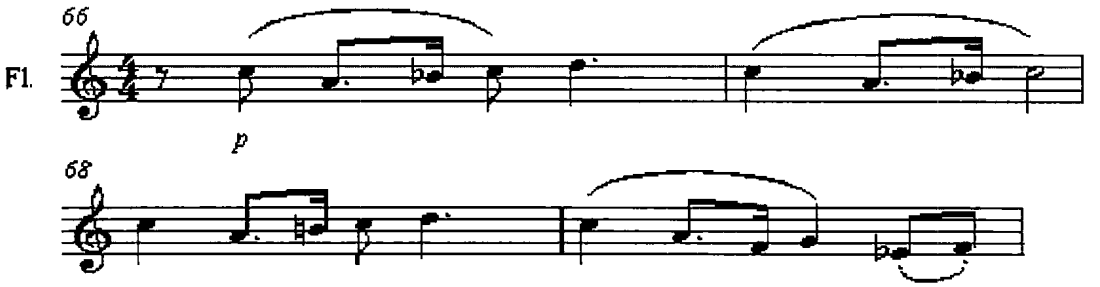
这一旋律主题最先在 27 小节的长笛声部出现，长笛象征着战斗的号角，鼓舞士兵们为“这永恒的自由”[②]而战。为了与乐曲整体的沉思气氛相符合，艾夫斯没有使用嘹亮尖锐的小号，而是选择音色更为柔和的长笛吹奏这一主题。乐曲 66~69 小节再次出现这一旋律的变形，战斗突然失败，士兵们内心沉重、悲痛，但对自由的信念却丝毫未改变。

此外，乐曲还借用了福斯特的另一首黑人歌曲《主人长眠冷土中》[③]的音调（例 4 的画线部分）。这是

① 《自由战歌》系南北战争时期的军队歌曲，词曲均由 G.F.鲁特所作，因其振奋人心的旋律和节奏而广为传唱。

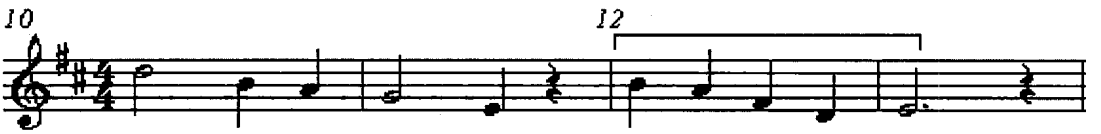
② 这是《自由战歌》原型曲调的歌词。

③ 《主人长眠冷土中》是福斯特于 19 世纪 50 年代所作一系列以美国黑人生活为题材的歌曲之一。中译全曲请看钱仁康先生所著《学堂乐歌考源》上海音乐出版社，2001 年，第 222-225 页。



例 3-2

一首黑人奴隶悼念死去主人的悲歌。乐曲开头,这句旋律的变形与《老黑奴》的借用主题结合在一起(见例 1-2 的第 4 小节)。艾夫斯在刻画黑人士兵的形象时,用这一曲调预示了他们即将遭遇的不幸命运。乐曲末尾,这一哀悼曲调又同《自由战歌》的旋律融为一体(见上例的画线部分),暗示了幸存士兵失去将领和战友后的悲痛心情。



例 4 《主人长眠冷土中》的曲调原型

借用现存曲调作为乐曲主题或旋律,英文称作"Musical Borrowings"或"Musical Quotation",我们译之为"曲调借用"或"曲调引用"。在艾夫斯一生的创作中,约有二百余部作品和乐章借用了现存曲调,从而成为艾夫斯音乐创作的一个显著特征。音乐学家布克胡德(J.P.Burkholder)将艾夫斯借用曲调的手法详细划分为 14 类:模仿、变奏、诠释、背景伴奏、定旋律、集锦曲、集腋曲、风格暗示、改编、标题暗示、积累形式、拼贴、拼缀、扩展的诠释等等[2]。在艾夫斯的创作中,这些手法的形成明显体现出一个从传统中寻求创新的过程。艾夫斯在《圣-高登斯》中使用了拼缀的曲调借用方式。"拼缀"(patchwork)是指将两首或更多曲调的片段缝合在一起,这些片段或在纵向织体上叠合,或在横向旋律中相继。它与我们熟悉的拼贴方式的主要区别在于:拼贴强调每首借用旋律的独立个性,而拼缀则强调几首曲调片段的共性,以便更加自然的结合在一起。《圣-高登斯》中四首借用曲调之间的主要共性是小三度音程和自由五声音阶下行。小三度下行上行是乐曲的主导动机,也是这些音乐主题可以自然重叠、衔接、转换的纽带,起到统一全曲的作用。艾夫斯在拼缀这些曲调的过程中,不仅采用了模仿、变奏、定旋律等传统手法,还着重发挥了借用曲调的标题暗示功能,即歌曲表现的内容与乐曲的标题内容相吻合,从而获得良好的艺术效果。

2. 调性布局

《圣-高登斯》的调性布局非常独特,两个主题动机分别以多调性和传统调性的面貌出现,以纵向叠置的方式贯穿全曲。在乐曲前 10 小节中,"人物"主题动机被分置在 7 个调上,分别为:bB-C-E-#F-G-C-#C。基本按照二度关系转调,在 C 大调和 E 大调之间,艾夫斯有意避开了《老黑奴》的原调 D 大调,但在第 5 小节的长笛声部则出现两拍的 D 调旋律。将一个主题用不同的调性呈示是艾夫斯钟爱的作法,在他创作《第一交响曲》时,最初创作的第一乐章就因主题分别在 6~8 个调上出现而被帕克教授(Hora-

tio Parker, 1863—1919)①否定。各声部分别作相似的旋律进行,而不考虑纵向的和声关系,这种作法在今天看来正是近现代线条对位的典型特征。

与上方声部转调极其频繁的"人物动机"相反,"行进动机"的两个固定音型始终保持着 a 小调的旋律调性。统观这两个音型在全曲中的交替,我们可以惊讶地发现艾夫斯在这首乐曲中使用了极其传统的和声框架(主-属-主-属-主)。第一固定音型的连续出现确立了乐曲的基本调性 a 小调,而第二固定音型又以分解形式的属七和弦,为 a 小调的巩固提供了有力支持。无论上方声部的调性如何模糊杂乱,低声部明确而稳定的 a 小调始终处于最中心的地位。

固定低音	固定音型 1	固定音型 2	固定音型 1	固定音型 2	固定音型 1
小节数	1~23	24~40	41~65	66~75	76~83
a小调	I	V	I	V	I

3. 总体结构

通过以上对主题和调性的分析,再参照音乐情绪、力度与速度的对比变化,乐曲 A-B-A1 式的三部结构便很明确了。乐曲共 83 小节,A 部分 1~23 小节,B 部分 24~65 小节,A1 部分 66~83 小节。相对于中部来说,两端在情绪上更具有宁静的沉思性质,力度、速度与音色的持续控制,营造出一种幻想般的空间气氛。B 部分则叙述了 1863 年 7 月 18 日的战斗,因此在力度、速度和情绪上都有明显的增强。但尽管如此,整个历史事件的展开似乎始终笼罩着一层面纱,时间和空间的距离使一个现代人所追忆一切事物都变得朦胧而静寂。A1 部分是第一部分的变化再现,这里所说的再现很大程度上并不只是传统的主题与调性的再现,它更明显的体现在情绪、速度与力度的再现上。我们可从下面的图表中看到三部分间的对立统一关系[2]:

从表中可以看出:速度方面,乐曲从 A♪部分=60~69 逐渐加快,在 B 部分 42~47 小节处,速度达到♪=108~116,比乐曲开头快了近一倍,A1 部分则从♪=112~116 逐渐减慢,至乐曲末尾回到与开头相似的速度。因此乐曲体现为极有规律的慢-快-慢的对比与统一。力度方面,音乐从几乎听不到的 ppp 开始,在 A 部分始终维持着极轻的力度。B 部分的力度变化极其频繁,其中 23~31 小节、39~65 小节几乎是两小节一换。而总的变化趋势是渐强的,力度层次可以概括为:ppp-pp-p-mp-mf-f-ff-fff。乐曲第 63 小节力度标记为 fff,这是乐曲情绪发展的最高点,象征着战斗目标的最终实现。但同样在这一小节,fff 的力度迅速减弱到 pp,则暗示了年轻的将军与士兵们的不幸命运。胜利与失败的瞬间转换凝缩在这一小节之内。A1 部分的力度从 pp-ppp 变得更加沉重凝滞,表现战友们的牺牲给活着的人们留下巨大的遗憾和沉痛的缅怀。从而得出乐曲的力度安排为弱-强-弱,与慢-快-慢的速度安排相辅相成。值得注意的是,乐曲在几处地方使乐队近乎处于休止状态,其中第 23 小节和 65 小节的明显休止是划分曲式的重要标志之一。艾夫斯这样处理的意图似乎是让听众细心聆听历史寂静的回声。正如诗中所说:"在奇异的寂静中,余音回响着……",艾夫斯几乎是带着高度崇敬的心情来刻画这深刻的"寂静"的。

由于标题内容的限制,艾夫斯没有严格按照某种曲式规范创作。从主题对比和中部展开性质来看,

① 帕克是美国第二新英格兰学派的著名作曲家,曾是查德威克的学生,后赴德国深造,回国后长期任教堂管风琴师并在耶鲁大学音乐系任教务长,因培养了多位成功的作曲家而获得国际声誉,代表作品如清唱剧《最新时代》。

virtual silence

A	B
ppp mp-ppp mp -pppp mf - pp ppp - p-mf-mp - pp pp mf	
1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31 33 35 37 39 41	
♪=60-69 ♪=60-80 ♪=84-92 ♪=80-76 ♪=66 ♪=96	
4/4 4/6 4/4 3/4 4/4 2/4 4/4	

silence

B	A1
p mp mp pp mp mp mf ff ppp pp -f -ff fff-pp p/pp ppp……	
41 43 45 47 49 51 53 55 57 59 61 63 65 67 69 71 73 75 77 79 81 83	
♪=108-116 ♪=96-104 ♪=88 ♪=112-116 ♪=92 ♪=72-66 ♪=60-54	
	♪=80
	5/4 4/4 11/8 4/4
7/8 4/4	

音乐结构接近复三部曲式。但与传统复三的最大区别在于，乐曲主题没有呈现为具有个性的较为完整的旋律线条，而是由动机式的旋律碎片取代，这显然是采用了奏鸣曲式主题动机的呈现方式。同浪漫主义时期的许多作曲家一样，艾夫斯遵循的对比、统一原则不仅着重于主题与调性的发展，还借助于音乐力度、速度、情绪等多方面因素。通过对这些因素的综合分析，可以发现艾夫斯在表现标题内容的同时，基本遵循了三部曲式的发展框架，只是从乐曲开头的沉寂到末尾的高潮这段过程中，所有因素的发展都是在潜移默化中进行的，没有突如其来的中断和对比，加上艾夫斯有意将作品笼罩在沉思默想的气氛中，更使乐曲的三部分形态变得模糊难辨。可当我们将迷雾层层拨开之后，一个清晰的结构便显现出来了。

三、音乐内涵探究

在对乐曲本体的分析过程中，几种现象引发了笔者的好奇和思考：一，为何乐曲着重刻画人物的精神状态，而忽略具体事件的描述？二，为何开头的“人物主题”要以多调性的方式呈示，而未按照传统规则首先巩固主调？三，为何乐曲更侧重黑人士兵的刻画，而未按照常人习惯突出肖上校的英雄形象？通过阅读和了解艾夫斯的美学论著《一首奏鸣曲前的几篇文章》和其他音乐学者的相关研究，笔者仅就上述音乐现象背后蕴藏的思想内涵提出个人的理解。

艾夫斯的一生深受美国超验主义思想的影响。19 世纪，艾夫斯的家乡康涅狄格州是人才辈出、精英荟萃之地，著名思想家、文学家爱默生(R.W.Emerson)、梭罗(H.D.Thoreau)，诗人惠特曼(W.Whiteman)、朗费罗(H.W.Longfellow)等都活跃在这一地区。对美国民主政治和浪漫主义文化运动产生深远影响的超验主义思潮也由此地发起。艾夫斯长辈中有不少人都是这一思潮的积极拥护者，对爱默生的崇敬自幼就在他的心灵中留下深刻印记。就读耶鲁期间，除了必修的专业课程外，他还喜爱听威廉姆·L. 菲尔普斯(William Lyon Phelps)教授的英美文学课程，这位教授不仅培养了艾夫斯对文学、诗歌的爱好，还使他有机会深入了解美国超验主义者，尤其是爱默生和梭罗等人的著作。同他的长辈们一样，美国超验主义重视精神、热爱自然、强调个性和创新的思想深深地打动了年轻的艾夫斯①。美国超验主义理想从此在他的头脑中根深蒂固，主导着他一生的政治宗教观点、生活信条以及美学思想，并成为他的音乐创作中最可贵的灵感源泉。

爱默生最著名的论断是认为在人类经验的界限之外，存在着一种超感觉的因素，谓之“超灵”。它是“宇宙间至为重要的存在因素。是一种无所不容、无处不在、扬善抑恶的力量，是万物之本、万物之所属，它存在于人和自然界内。”[4]又认为，上帝同自然界和人类是同一的，上帝象征着原始真理、道德理想以及人类心灵深处的精神悟性。显然，爱默生心中的上帝即“超灵”即人的道德理想和内在精神。对这一核心观念的信奉多次在艾夫斯的言语中表露出来。他在著作中几次提到对“人的内在品质”的信仰，并认为“这是康科德超验主义哲学中最伟大、最鼓舞人心的论题”[5]。(P.35)在关于发展“美国音乐”的看法上，艾夫斯认为作曲家无论采用何种素材和形式都是次要的，关键要看作品是否反映出美国民族的伟大品质，即“人性的自由与独立、崇高的宗教情感以及开拓创新的无畏精神”[6]。他相信“在每个人的灵魂中都拥有来自天国的美丽光束”[5]。(P.97)正是这神圣的人性推动世界不断进步，使人类不断接近真理。基于这一观念，艾夫斯在其音乐创作中始终将“人”的行为、感觉、品质作为主要刻画对象。如《康科德奏鸣曲》、《节日交响曲》、《第二管弦乐套曲》以及《新英格兰三地》等作品都是范例。《圣-高登斯》尽管不能脱离对真实历史过程的依托，但“人”在事件中的精神和灵魂状态，才是艾夫斯满怀崇敬之情刻画的主要内容。艾夫斯将取自《老黑奴》的主题动机分置在 7 个不同调性上，目的应是为表现诗歌中所说的“一张张灵魂的面孔”。他认为，尽管黑人士兵为共同事业聚集到一起，但仍要保持他们的独立个性。在艾夫斯的心目中，每一个士兵的灵魂都拥有内在神性，尽管他们的躯体早已不复存在，但其灵魂却因这神性而成永恒，而活着的人，也因这同样的神性得以跨越时空感悟这些心灵的存在。

---

① 就学期间，艾夫斯曾写作过一篇热情洋溢的讨论爱默生功绩的文章并投到当时的耶鲁文学杂志，但很快就被退回来。后来艾夫斯将这篇文章的材料用在《一首奏鸣曲前的几篇文章》(1920 年)关于爱默生的章节。

美国超验主义在坚信人之神性的基础上进一步提出“直觉”与“自立”的观念。爱默生认为人具有一种称为“直觉”(intuition)的特殊能力，它是“天才、德行和生命的本质”[7]。每个人都可通过神秘的直觉获得神性，从而获得关于宇宙和自身的普遍真理。艾夫斯对这一思想深信不疑，他曾说过直觉是一位可以信赖的老师，指引我们每一个人的日常生活和对真理的追求。在谈到音乐的内容与形式时，艾夫斯强调“内容”是难以用实际语言来表述的，只有直觉能感受和领会它的过程。这种直觉可能是某种意识，或接近上帝和真理，或接近魔鬼和虚幻[5]。(P.75)对自身直觉的信赖促使艾夫斯反对一切不合理的服从，肯定个人完全可在内在神性的指引下探索真理。这一观念同时宣告了个人对上帝、对社会的独立，即人的“自立”。 由于人人都是上帝的造物，人人都同等的拥有内在神性，因此人人都可以通过直觉的感悟同上帝沟通，与上帝同在。从这个意义上说，人没有高低贵贱之分，上帝将同等的幸福和权利赐予每一个人，因而在现世生活中，人人都应当享有平等的权利、承担同等的责任和义务。正如艾夫斯在歌曲《多数人》中唱道：“多数人，多数人，多数人辛劳地做了世上的工作；多数人在思考，所以产生了世界的思想；多数人……。”[8]是对“直觉”与“自立”的信仰，决定了艾夫斯在乐曲中没有将肖上校的形象凌驾于黑人士兵之上，而是将其作为群体中平等的一员给予刻画。

综上所述，艾夫斯在《圣-高登斯》中，以美国本土音乐作为主题与旋律素材，采用欧洲艺术音乐的创作手法和原则，并根据音乐内容的需要大胆突破和创新，从而赋予作品独特的创作个性与风格。而无论是继承还是创新，其最终目的是为更有力地表现美国民族坚韧自信、锐意进取的优秀品质，寄托作曲家对人性自由与独立的信奉和追求。同流传至今仍活跃在世界舞台上的无数优秀作品一样，艾夫斯的创作再一次向世人证明：只有深刻反映本民族伟大精神的作品才能长立于世界艺术之林。

参考文献

[1] Kirkpatrick, John ed., Memos. New York: W. W. Norton, 1972

[2] Cooney Denise. New Sources for The “St. Gaudens” in Boston Common (Colonel Robert Gould Shaw and His Colored Regiment). The Musical Quarterly, 1997:3-4

[3] Burkholder, J. P. All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing[M]. New Haven: Yale University Press, 1995

[4] 常耀信.美国文学史(上).天津：南开大学出版社，1998：165

[5] Boatwright, Howard ed. Essays Before A Sonata, The Majority, and Other Writings[M]. New York: W. W. Norton, 1970

[6] Cowell H, S Charles Ives and His Music[M]. New York: Oxford University Press, 1969:148

[7] 钱满素.爱默生和中国——对个人主义的反思.北京：三联书店，1996：72

[8] 蔡良玉.介绍美国作曲家查理斯·艾夫斯的歌词及其创作思想.见：交汇的视野.济南：山东文艺出版社，2002：66-67

原刊《中央音乐学院学报》2003年第4期

马林巴琴4种四槌演奏法之比较

秦效原　铃　凯

作为一件重要的独奏打击乐器，马林巴琴(Marimba)的演奏法复杂而多样。概括起来主要有三种演奏法：(1)两槌演奏法；(2)四槌演奏法；(3)六槌演奏法。

早期的马林巴琴用两根琴槌击奏。随着琴制造的逐步完善，音乐表现力大大提高，为其专门创作(或改编)的乐曲的出现，及其作品织体及和声的需要，便应运产生了四槌演奏法和六槌演奏法。而四槌演奏法技术则是近代马林巴琴作品中应用最广泛的一种。四槌演奏法共有4种持槌方式，它们既有相同之处，又有各自的特点。本文就4种四槌演奏法作如下详细论述和比较，以供学习者参考和借鉴。

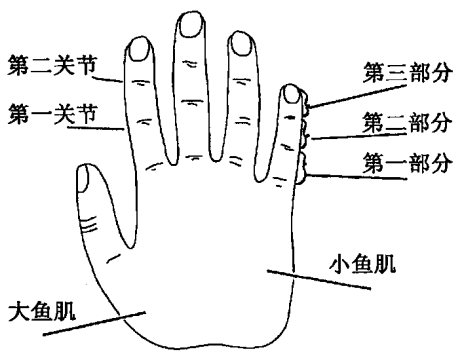


图1　手指部位介绍

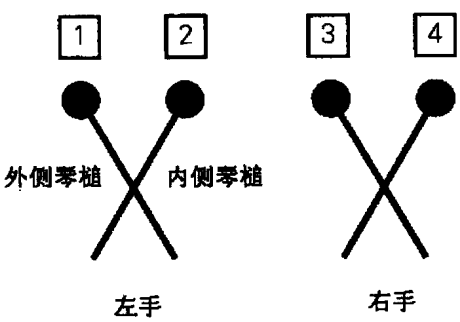


图2　琴槌序号介绍

最早的四槌演奏法谓之“传统演奏法”(Trad it ional)。其持槌方法为：每只手各持两根琴槌，交叉握于手掌1/2处，手形为水平姿势(图3)。外侧琴槌在内侧琴槌下方，槌杆交叉处形成轴心。小指用第一部分，无名指用第二部分，握住外侧槌杆尾部3~4厘米槌杆交叉处，控制交叉点，形成胶链功能(琴槌扩张时无名指用第一部分)。无名指指尖轻轻触抵大鱼际肌(拇指下方突出部位)；中指弯曲关节第二部分与第三部分环包住外侧槌杆；食指第三部分外侧抵于外侧槌杆，在两槌伸张时与中指共同控制调节外侧琴槌；拇指第二部分外侧置于内侧槌杆上方，分别控制调节2号和3号琴槌的张合及运动。手腕置水平姿势，演奏时作扣腕运动。由于这种持槌方法两根琴槌交叉呈轴心状，所以也称为“交叉式持槌法”(图4)。

传统演奏法演奏时，大约70%的力量支撑来自小指和无名指，20%的力量来自中指，10%的力量来自拇指。不同度数音程的击奏主要靠每只手的拇指、食指和中指分别控制调节琴槌的张合来完成。为了更明晰，现以三个具有代表性的音程——二度、五度、八度来阐述演奏手形。

二度音程是两根琴槌演奏时张合最小的度数。演奏时，拇指指心抵于内侧槌杆里侧；食指第二关节置于两根槌杆之间；中指、无名指和小指自然弯曲环绕住槌杆，整个手形呈抓物状(图5、图6)。

五度音程是每只手两根琴槌演奏时张合比较自然舒适的音程度数。演奏时，拇指略为弯曲，手指第二部分置于内侧槌杆上方，控制调节内侧琴槌的张合运动；食指第二关节抵住外侧槌杆，中指弯曲环包住外槌杆，共同控制调节外侧琴槌的张合运动；无名指和小指弯曲控制两槌交叉处，指尖抵住掌心，仍然承担琴槌张合及运动时的大部分力量。整个手形呈自然伸展状(图7、图8)。

八度(八度以上)音程是马林巴琴四槌演奏法中每只手两根琴槌伸张的最大音程度数，其手形与演奏二度、五度音程时有较大区别：拇指伸直，指外侧置于内侧槌杆上方；食指也伸直，用第二关节外侧抵于外侧槌杆，并向外扩撑；中指弯曲环绕包裹外侧槌杆，与食指共同控制外侧琴槌；无名指和小指仍然弯曲控制槌杆交叉处。八度及八度以上音程演奏时，每只手的拇指、食指及虎口的伸展达到最大限度，手形呈扩张状(图9、图10)。

就传统演奏法技术而言，由于每只手中的两根琴槌杆交叉叠置，共有一个着力点——槌杆交叉处。因此，在演奏密集音型和快速乐曲段落，或演奏较长篇幅乐曲(乐段)时，就较省力、轻松，对音程度数的控制也相对准确有把握。例如美国作曲家安德烈·托马斯(Andrew Thomas)创作的难度相当大的马林巴琴独奏曲《玫林》，其第二乐章“时代之路”从头至尾近7分钟不间断地连续快速音型，运用传统演奏法便会省力从容，这是它的优势[见谱例1]。然而，又因为该演奏法每只手中两槌交叉叠置，持槌时手型集中，这就使得两根琴槌的伸张距离有相当大的局限性。一般而言，传统演奏法两槌最大的伸张距离为42厘米(当然，这要视演奏者的手形条件和琴槌杆的长

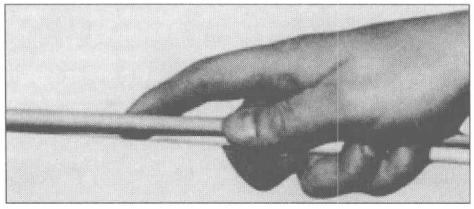


图3

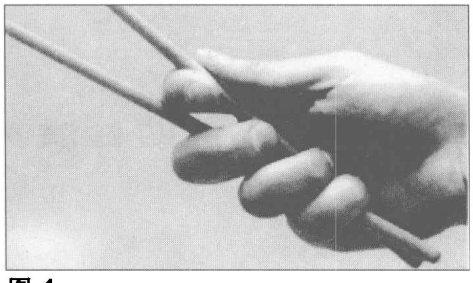


图4

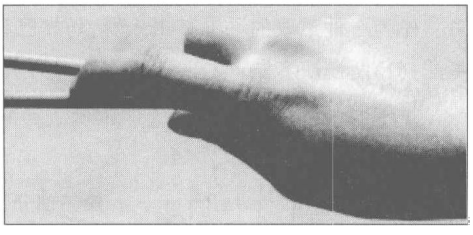


图5

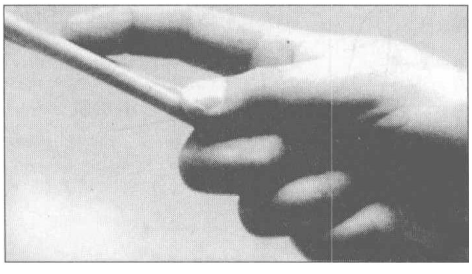


图6

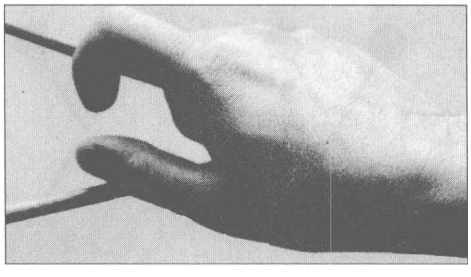


图7

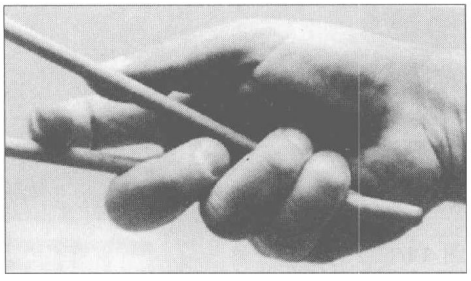


图 8

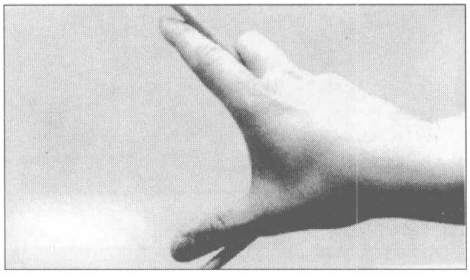


图 9

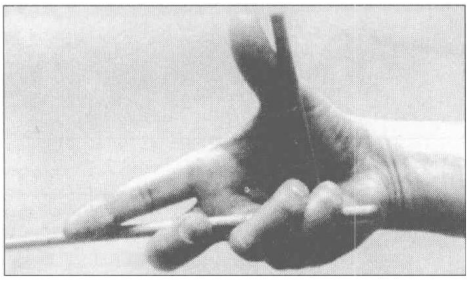


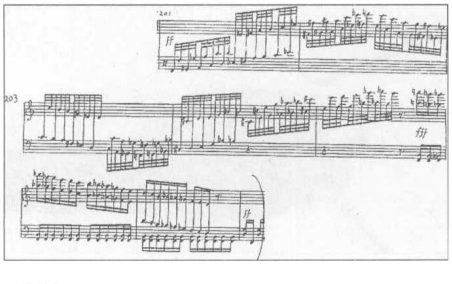
图 10

短而有区别),与后文论述的其他几种四槌演奏法相比,两槌伸张距离是最小的。因此,运用传统演奏法演奏八度以上的音程就会感到力不从心。而且随着琴槌的伸张手形改变后,手指对内侧琴槌控制范围的减少,琴槌很容易脱落。比如玛斯兰卡(Maslanka)的作品《我的夫人怀特》第二乐章开始时的第一小节,左手 1 号和 2 号琴槌击奏十度音程,这在传统演奏法技术上非常难胜任[见谱例 2]。此外,由于传统演奏法每只手两根琴槌在手掌中呈胶着状,相互制约,因此抑制了槌杆的弹力,致使击奏的声音显得干涩且缺乏柔性,每根琴槌的自主性也被削弱。

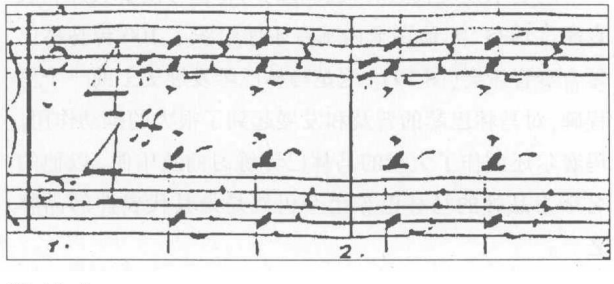
与传统演奏法相类似的一种四槌演奏法是"巴顿演奏法"(Burton)。巴顿是美国著名的颤音琴演奏家,他在传统四槌演奏法基础上,结合颤音琴的演奏技术,对传统演奏法的持槌作了改进,该演奏法因此得名。

巴顿演奏法的持槌:每只手中的两根琴槌交叉握于手掌 1/2 位置,交叉点形成轴心由中指控制,外侧槌杆在内侧槌上方(与传统演奏法相反,图 11)。手腕也是水平姿势,击奏时作扣腕运动。巴顿演奏法与传统演奏法最大的区别是:每只手中的两根琴槌伸张时,不是依靠手指或手形扩撑来进行,而是通过手指向掌心内集中来完成,两槌击奏的音程距离越大,手指越集中,手型如同攒成的拳头(图 12)。随着音程度数的变化,槌杆末端向手掌外突出 2~5 厘米不等。

巴顿演奏法在最小音程二度演奏时,小指和无名指同传统演奏法一样,同时环绕住两槌槌杆。小指第三部分环绕内侧槌杆,指尖抵住外侧槌杆;无名指整个环包住两槌槌杆,并用指尖固定外侧槌杆;中指弯曲环绕包裹住外侧槌杆,槌杆置于手指第一关节处,手指第三部分触抵住内侧槌杆;拇指向掌心里倾斜,用第二部分触抵住内侧槌杆;食指插入内外槌杆之间,手指第二部分外侧抵住外槌杆,手指第二关节抵



[谱例 1]



[谱例 2]

住内槌杆，与拇指共同控制内侧槌杆(图 13、图 14)。演奏二度音程时，小指和无名指对两根琴槌的固定起着重要作用，同时还承担着击奏时大约 70%的力量，而中指补充了大约 15%的支撑力量，剩余的 15%的力量由拇指和食指承担。

演奏五度音程时，无名指和小指完全弯曲环绕包裹住内侧槌杆，指尖触抵掌心；中指第二关节环绕内侧槌杆，指尖将外侧槌杆抵于大鱼肌，控制两根槌杆交叉处；拇指略为弯曲，手指第一关节外侧置于内侧槌杆上方，控制槌杆运动；食指完全弯曲与中指并拢，于两槌交叉处上方环绕住内侧槌杆。整个手形呈攒拳状(图 15、图 16)。

演奏八度(八度以上)音程时，无名指、小指和中指持槌方法与演奏五度音程时相同；食指自然弯曲，手指第二部分外侧置于外槌杆上方；拇指伸展与虎口分开，关节处压住内侧槌杆上方，虎口处呈“U”形(图 17、图 18)。

巴顿演奏法与传统演奏法同为交叉式持槌，共有一个着力点，加之巴顿持槌法内侧槌杆由中指、无名指和小指共同控制，中指指尖抵住外侧槌杆，更加强了琴槌的稳定性，因此，演奏快速乐曲或密集音型段落及篇幅较长乐曲时，同样轻松省力，提高了演奏技术的把握性和内侧琴槌的稳固性。另外，由于持槌方法的改进，使得每只手中的两根琴槌伸张距离扩展，最大距离约可达到 46 厘米，所以演奏八度以上的音程较之传统演奏法轻松、省力。不过，它仍然存在与传统演奏法一样的缺憾：音色干涩缺乏柔性，演奏多声部作品(诸如巴赫赋格曲)时，两槌互相制约，层次的表现受到影响。

20 世纪初，美国马林巴琴演奏家玛赛尔(Musser)创造了一种新的四槌演奏法，现被称之为“玛赛尔演奏法”。

玛赛尔是现代具有代表性的马林巴琴演奏大师和教育家。1935 年，他在卡内基音乐厅组织了 100 台马林巴琴合奏音乐会(图 19)。这是马林巴琴发展史上的一个里程碑，对马林巴琴的普及和发展起到了很大的推动作用。玛赛尔还创作了大量的马林巴琴练习曲及乐曲。以他的名字为品牌的马林巴琴至今仍然是最具代表性的品牌之一。

玛赛尔演奏法与前文介绍的两种四槌演奏法持槌方

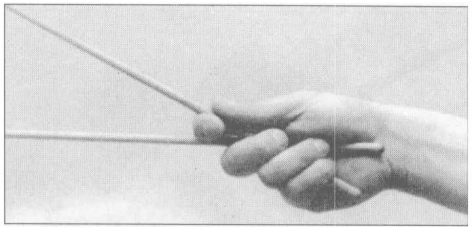


图 11

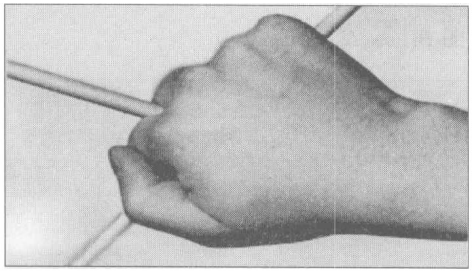


图 12

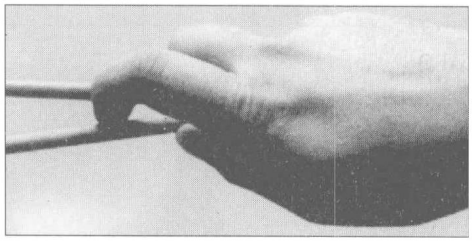


图 13

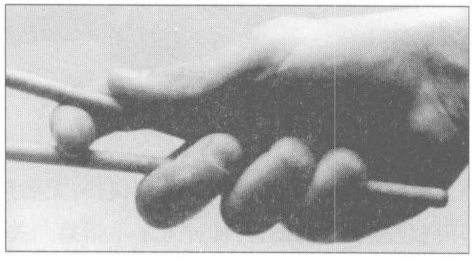


图 14

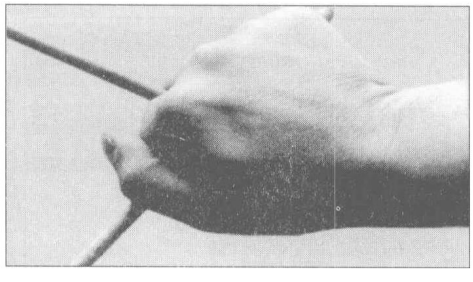


图 15

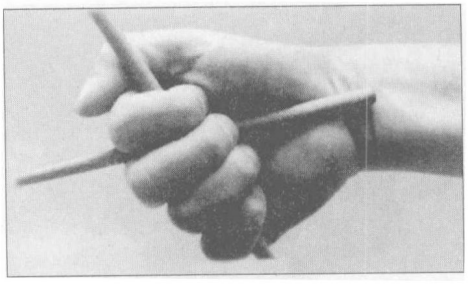


图 16

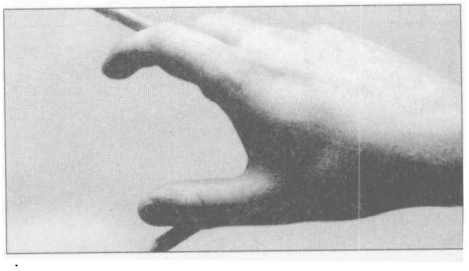


图 17

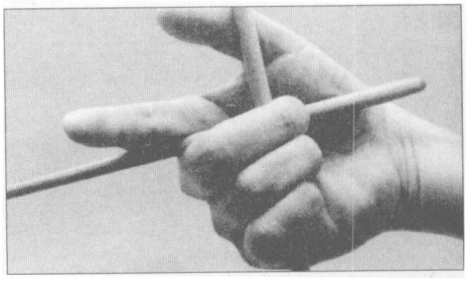


图 18

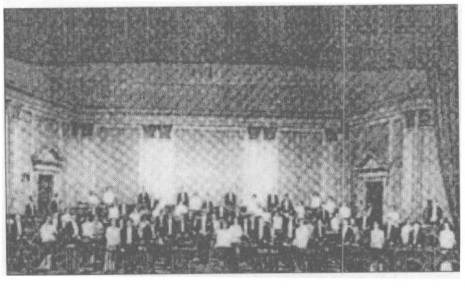


图 19

法截然不同，是“分离式”持槌——即每只手中的两根琴槌各自独立持于手掌中，分别由拇指和食指控制内侧琴槌；无名指和小指控制外侧琴槌，两根琴槌分别占据手掌的内外侧各一半，手腕也是水平姿势。击奏时，外侧槌杆的力量主要由无名指和小指担负，其中小指承担大约60%的力量；无名指承担大约40%的力量。内侧槌杆的力量由中指和食指担负，而拇指则承担稳定琴槌的功能(图20)。具体持法是：

演奏二度音程时，无名指和小指完全弯曲，环绕包裹住外侧槌杆，指尖触抵掌心，槌杆末端突出小鱼肌约2~3厘米；中指向无名指并拢，第一部分外侧夹住外槌杆，第三部分及指尖抵住内侧槌杆末端，第一部分里侧抵住内侧槌杆，协助拇指和食指稳定内侧槌杆；食指自然弯曲，用第二关节处握住内侧槌杆；拇指与虎口并拢，向掌心里倾斜，手指第二部分与食指共同握住内侧槌杆，内侧槌杆末端与中指尖触抵拇指大鱼际肌(图21、图22)。

演奏五度音程时，无名指和小指持槌方法与二度音程一致控制外侧槌杆；中指仍然用第三部分及指尖抵住内侧槌杆，只是指尖不再触抵槌杆末端；食指弯曲明显，与中指并拢，用手指第二部分中间环绕持握内侧槌杆；拇指略为弯曲，与虎口分开，手指第二部分内侧从槌杆上方压住内侧槌杆，槌杆末端触抵掌心(图23、图24)。

演奏八度(八度以上)音程时，无名指和小指持槌方法仍然同前，环绕包裹住外侧槌杆；中指弯曲用第一部分外侧夹住外槌杆向外侧扩撑；无名指指尖将内侧槌杆末端抵向手掌心，稳定内侧琴槌；食指完全弯曲环绕内侧槌杆，指尖触抵拇指鱼际肌；拇指弯曲，手指第一部分内侧从槌杆上方压住内槌杆，第二部分与食指第二关节相接触，外侧槌杆末端转移，抵于小鱼肌，整个手形呈抓物状(图25、图26)。在这个两槌伸张最大限度的姿势中，最明显的手形变化是中指——完全脱离内侧槌杆呈钩状。

玛赛尔演奏法较之前两种演奏法其优点在于：(1) 由于两槌分离，演奏时不会产生槌杆碰撞的杂音；(2)两槌各自独立，手指分工明确，使得每根琴槌拥有了更大的自主权，在表现音乐时，增强了每根琴槌的主动性和表现力；(3)最显著的优点，琴槌的伸张是其他四槌演奏法无与伦比的——最大距离可达67厘米；(4)由于该演奏法琴槌的持握位置靠后，击奏时槌杆的弹力增大，力度变化幅度拓展，音色明亮而又柔和；(5)手指各司其职，分别控制两槌，琴槌的稳定性更强。不过，这种演奏法正因为两槌分

离，没有了相互依托，所以演奏时每只手担负的力量相对较大，演奏一些篇幅宏大的作品时，若无扎实的基本功便会力不从心。比如日本作曲家三木稔的《马林巴的圣曲》，全曲近 20 分钟，且快板乐段伴奏声部丰满，情绪激昂。要使马林巴琴的独奏声部能与之在情绪上、力度上相抗衡，对演奏者而言无疑是技术上和体力上的双重挑战！

20 世纪中后期，美国马林巴琴演奏家、教育家、作曲家斯蒂文司(Stevens)，在总结玛赛尔演奏法优点的基础上，改进完善了这一演奏法，并成为目前世界上特别是欧美最流行的演奏法——“斯蒂文司演奏法”。

斯蒂文司演奏法也是分离式持槌。每只手中的两根琴槌分别独立持于手掌中，内侧琴槌由拇指、食指和中指控制；外侧琴槌由无名指和小指控制，槌杆末端不伸出手掌外。无名指和小指供给外侧琴槌持握力量，其中小指承担约 55%，无名指承担约 35%，中指分担 10%；内侧琴槌的持握力量主要靠拇指和中指提供。演奏时，手心朝内侧，手背向外侧旋转约 90°，手腕上下垂直运动——这也是 4 种四槌演奏法中独一无二的直腕动作姿势。手腕形态的改变，构成小臂一个垂直延伸部分，对两槌的伸张起到积极作用(图 27)。斯蒂文司演奏法的革新不仅体现在手腕的姿势及动作上，还有一点至关重要的变革——即两槌的伸张不是同时外扩，而主要由拇指和食指控制内侧琴槌旋转运动来进行，这一革新使得音程距离变化时，击奏音程(无论分解抑或和声)准确性非常有把握。

演奏二度音程时，无名指和小指完全弯曲环绕包裹住外侧槌杆，指尖触抵掌心；中指弯曲向下与无名指并拢，用第一部分下侧夹住外侧槌杆，加强外槌的稳固；中指第一部分上侧托住内侧槌杆尾部，指尖将内侧槌杆末端抵向拇指大鱼肌；食指弯曲呈钩状，第二关节处托住内侧槌杆；拇指自然平放，虎口并拢，向下用第二部分协助食指共同持握住内侧槌杆，整个手形类似拳状(图 28、图 29)。

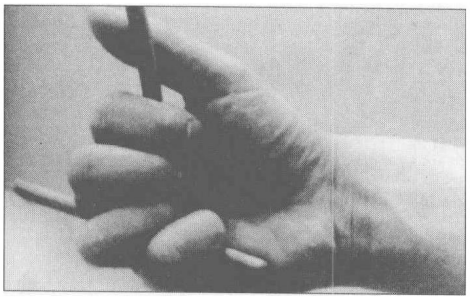


图 20

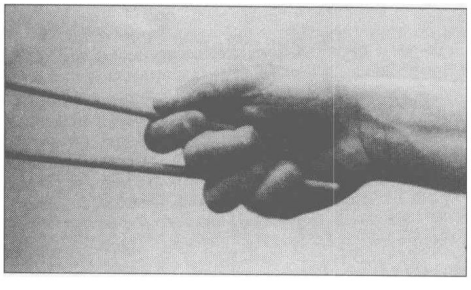


图 21

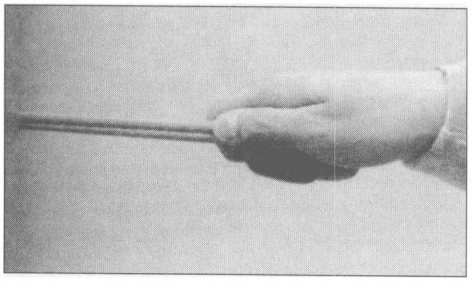


图 22

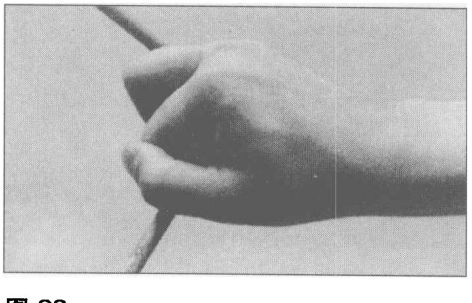


图 23

演奏五度音程时，无名指和小指完全弯曲，环绕包裹住外槌杆，小指第三部分及指尖将外槌杆末端抵向掌心；中指弯曲向下与无名指并拢，用第一部分下侧夹住外侧槌杆使其稳定；中指第二关节处上侧托住内侧槌杆尾部，第一部分及指尖将内侧槌杆末端抵向掌心；食指略为伸直，第三部分上侧置于内侧槌杆下方，支撑琴槌；拇指与虎口分开并伸直，用第二部分里侧协奏食指共同持握住内侧槌杆。整个手形不再呈拳状(图 30、图 31)。

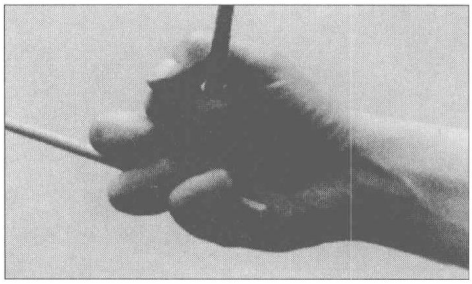


图 24

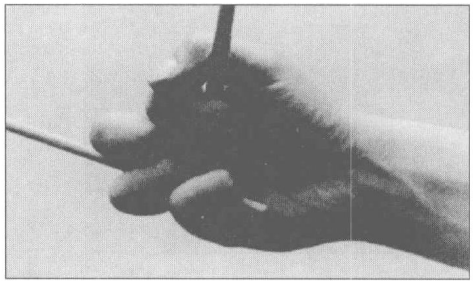


图 25

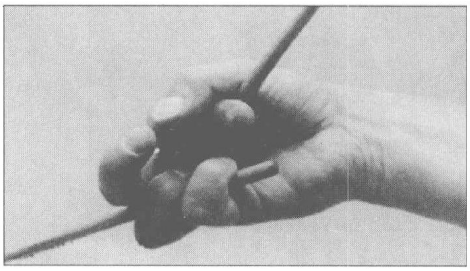


图 26

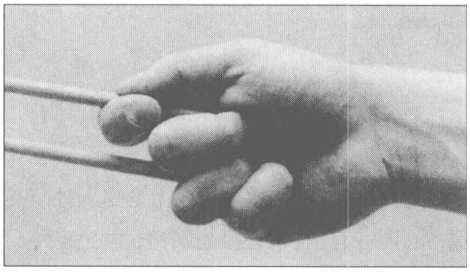


图 27

演奏八度(八度以上)音程时,无名指和小指仍然环绕包裹住外侧槌杆,指尖将槌杆末端抵于手掌小鱼肌;中指伸展略弯,用第一部分下侧压向外侧槌杆,完全脱离内侧槌杆;食指接近伸直,拇指伸直,共同捏住内侧槌杆。槌杆末端抵向掌心指根部位。整个手形类似鹰嘴状(图 32、图 33)。这种姿势两槌伸张的距离约为 62 厘米。

斯蒂文司演奏法除保留了玛赛尔演奏法的诸多优点之外,最大的成就在于:(1)手腕运动姿势的改变——由手腕上下扣腕变为上下直腕,大大增加了手腕运动的活动空间及灵活性。(2)持槌方法的改变——内侧琴槌由拇指和食指捏握(改变了前 3 种四槌演奏法拇指置于内侧槌杆上方),在音程度数变化时,拇指和食指旋转控制琴槌的张合,其准确性更有把握。(3)持槌方法的变化,使每只手中两根琴槌分解单击时,力度加强,发音更浑厚坚实。(4)斯蒂文司演奏法出现之前,其他 3 种四槌演奏法演奏的作品中,仅仅使用了两槌击奏双音、交替滚奏的技术——即每只手中的两槌击奏一个双音和声,两手交替滚奏。而斯蒂文司创造了单手滚奏——每只手中的两槌单击交替滚奏的技术,这极大地丰富了四槌的演奏技术,并增加了音乐的表现力,例如巴西作曲家、演奏家罗萨洛(Rosauro)《马林巴琴协奏曲第 2 乐章》,左手两槌交替滚奏,右手两槌击奏双音旋律[见谱例 3],和声丰富,织体复杂,乐曲的内涵得到了充分的展现。不过,斯蒂文司演奏法虽然类似玛赛尔演奏法——分离式持槌,但它的持槌位置更靠槌杆末端,槌杆的支撑点减到了极限,这使得持槌和演奏相对更吃力,对手形偏小的亚洲演奏者而言是个严峻的考验。

以上就马林巴琴 4 种四槌演奏法分别作了详细的介绍和归纳。若要将它们分出伯仲实属不易。从理论上说,每一种演奏法均有其优点和不足。而 4 种演奏法亦各有大师娴熟应用炉火纯青。例如:日本演奏家安倍圭子(Kei Ko Abe)、波兰演奏家卡塔林娜·梅琪卡(Katarzyna Mycka)就擅长传统演奏法;巴西演奏家罗萨洛(Rosauro)惯用巴顿演奏法;德国演奏家萨德罗(Sadlo)偏爱玛赛尔演奏法;而斯蒂文司演奏法以他本人为代表,多为欧美演奏家选用。笔者认为:我们在选用某种演奏法时关键要看是否适合自身的生理条件和演奏的舒适度。一般而言,欧洲人体形魁梧,手掌宽大,玛赛尔和斯蒂文司分离式演奏法更为适合;亚洲人,尤其女

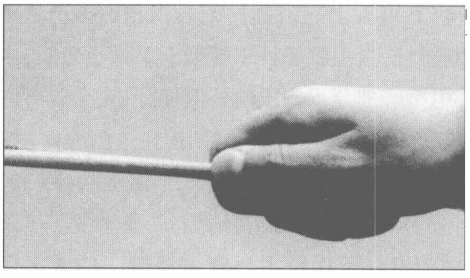


图 28

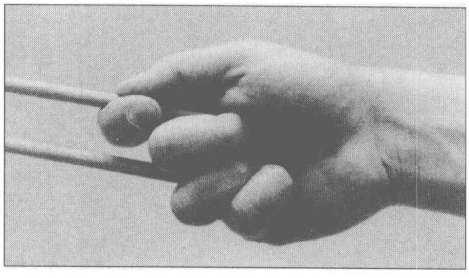


图 29

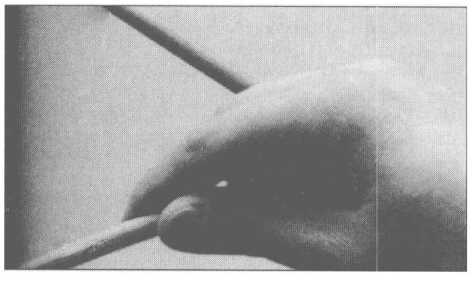


图 30

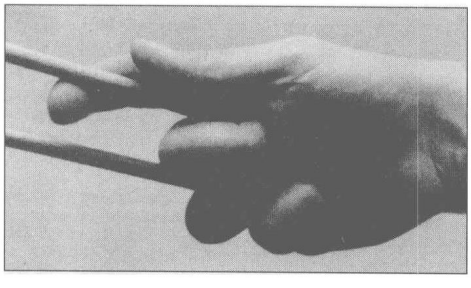


图 31

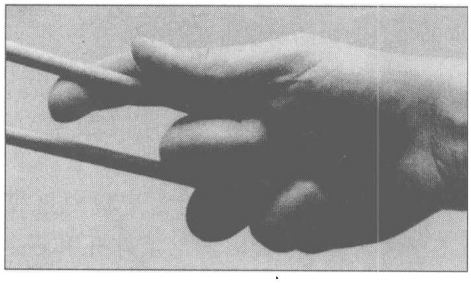


图 32

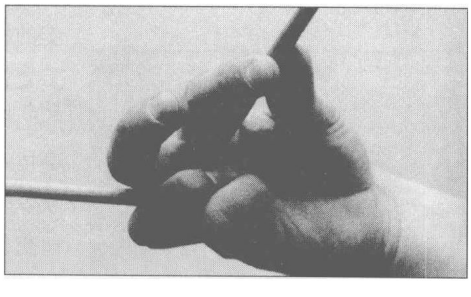
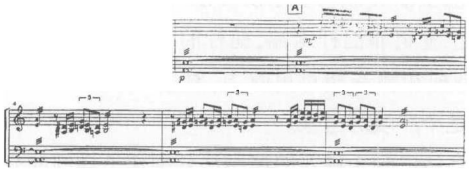


图 33



[谱例 3]

性演奏者或初学者适合传统或巴顿交叉式演奏法。正如古谚语所言:条条大路通罗马。无论哪一种演奏法,都需要演奏者深刻领会、刻苦练习、悉心掌握。只要掌握要领,训练有素,就会日趋娴熟,得心应手。

参考文献

[1] [德]皮特·萨德罗.琴槌演奏法的要点.法兰克福:齐默尔曼出版社,2003

原刊《中国音乐》2006 年第 4 期

亚纳切克的歌剧《耶奴发》音乐分析

屠　艳

列奥什·亚纳切克(Leoš Janáček,1854—1928)是继斯美塔那和德沃夏克之后的又一位杰出的捷克民族乐派作曲家,他在继承前辈们创作传统的基础上开创了更为广阔的民族化创作道路。亚纳切克的创作涉及各种音乐体裁,其中歌剧作品共有九部,《耶奴发》是亚纳切克创作的第三部歌剧,也是首次展现出其创作个性的成熟作品。

这部歌剧是亚纳切克根据捷克现实主义女作家加勃里埃拉·普列索娃（Gabriela Preissová,1862—1946年）的散文体剧本编写脚本并创作而成的，剧本描述的是19世纪末摩拉维亚偏僻村庄的现实生活,反映出当时人民的精神风貌,具有鲜明的现实主义特征。1894年,亚纳切克正式着手创作《耶奴发》,直到1903年才全部完成。1904年1月21日,《耶奴发》在布尔诺的捷克临时剧院首演获得成功。1916年5月26日,《耶奴发》几经周折在布拉格民族歌剧院上演,并获得巨大成功。布拉格的德国诗人马克斯·布罗德(Max Brod,1884—1968)将剧本译成了德文,从而促进了《耶奴发》在世界舞台上的成功。1918年2月16日,《耶奴发》在维也纳隆重上演;1924年,《耶奴发》在纽约上演;此外还在德国许多歌剧院连续上演,场场爆满。今天,亚纳切克的歌剧《耶奴发》已成为欧洲舞台上广为人知的捷克歌剧之一。

一、歌剧《耶奴发》的结构特点

歌剧《耶奴发》分三幕,各包括七场、八场和十二场,在每一幕的开始处都有一段简洁而个性鲜明的序曲来奠定该幕的基调,并为以后剧情的发展提供音乐材料。和传统歌剧不同的是,这部歌剧的三幕在情节和表现场景上更具有鲜明的延续性和发展性,每一幕中场与场之间没有明显的终止,构成了连续的音乐发展,而每一场中不同人物的唱段基本上是互相衔接在一起的,其间没有明显的终止感,直到一

幕结束时才有一个稳定的终止,从而使音乐结构形成了不可分割的整体。

在传统歌剧中,作为独唱的咏叹调是歌剧中最为重要的演唱形式,它们用来抒发人物内心的细腻情感,通常有着优美流畅的旋律,结束于完整的终止式。观众在欣赏时会把注意力放在悦耳的旋律以及演唱者美妙动听的歌喉上,此时的情节发展则处于暂停状态。例如莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》第一幕第八场,情节环环相扣地发展到了一个焦点,妒火中烧的伯爵怒气冲冲地命令凯鲁比诺去从军,这时费加罗不无讽刺地劝凯鲁比诺要抛弃香水、胭脂、花朵,离开女人堆去当一名英勇的战士。莫扎特在这里抛开情节发展,为费加罗写了一首脍炙人口的咏叹调《再也不要做情郎》,它的风趣和幽默使剧情一下子变得轻松起来,听者也得到了感官享受。

相比之下,《耶奴发》这部歌剧中的独唱则大不相同。全剧中仅有几处大篇幅的独唱段落,如第一幕第一场中耶奴发期待什捷瓦归来时忧心忡忡的独白以及第二幕第五场中柯斯泰尼卡进行反复思想斗争时的内心独白等,这些独唱段落都没有结束于稳定的终止式,而是使音乐连续不断地向前发展,在音乐表现形式上也没有追求感官上的美感,而是一切为表现剧情服务,是对剧情真实、直接的再现。除此之外,剧中还有众多简短的独唱段落,它们也是音乐连续发展中的环节,起到简明直接地描绘剧情、使剧情紧凑连贯发展的桥梁作用。例如在第三幕第十场中,当耶奴发发现自己的孩子是被害死的这个事实时,她痛不欲生,亚纳切克在这里仅用了短短几条旋律便淋漓尽致地表现出了耶奴发内心的深切悲痛,紧接着音乐继续向前发展。我们可以设想,这一情节如果在威尔第的笔下,很可能会为耶奴发写一大段如怨如诉的咏叹调来表达她的内心情感,那样势必会延缓了情节的紧凑推进。

重唱在传统歌剧中是重要而十分有效的音乐手法。例如在莫扎特的歌剧《唐璜》中,许多重要的戏剧情节和心理描绘都是通过重唱来表达的,如司令官临死前与唐璜、勒波雷洛的三重唱以及唐璜勾引采琳娜的二重唱"让我们挽手同行"等等,这些重唱表现了不同情况下人物相互影响的心理变化,造成了生动的戏剧性和立体化的效果,并具有完整而相对独立的音乐形式。然而在《耶奴发》这部歌剧中,重唱已完全不是传统歌剧意义中的体裁形式,它们大多结构短小并与前后音乐融为一体,使音乐连续发展,同时与歌剧的现实情节紧密吻合,是对剧中戏剧性场景的直接展现和描绘,例如第一幕第一场中,亚诺请耶奴发教他识字的旋律和耶奴发告诉他耐心等待的旋律组成了二重唱;第一幕第六场中什捷瓦对耶奴发虚伪的甜言蜜语、耶奴发气愤不已的旋律和布利亚祖母叫什捷瓦回家休息的旋律组成了三重唱;以及第一幕第七场中,女仆巴里娜向布利亚祖母急急忙忙解释的旋律和拉查向耶奴发表达爱慕的抒情旋律组成了二重唱等等。

合唱这一体裁在传统歌剧中有着广泛的运用。例如贝多芬的歌剧《费德里奥》中囚徒的合唱、威尔第的歌剧《那布柯》中希伯来人的合唱"飞吧,思想,插入金色的翅膀"以及歌剧《伦巴弟人》第四幕的合唱"啊,主,从故乡的上空"等等,这些合唱往往能够造成戏剧高潮,烘托出宏伟热烈的气氛,加强戏剧性表现力,同样是一种完整而相对独立的体裁形式。在歌剧《耶奴发》中,除了三首摩拉维亚民间风格的合唱曲《每个人都将结婚》、《遥远、辽阔》和《婚礼之歌》在音乐表现形式的完整性上与传统歌剧中的合唱有很大相似之外,典型的是剧中还穿插了众多极其短小的合唱片断,如第一幕第四场中新兵们连声附和什捷瓦的话:"我们的爱情应该结束了!"以及在第二幕第五场中柯斯泰尼卡训斥耶奴发后众人齐声感叹:"好厉害的女人!"等等,这些合唱片断融合在连续不断的音乐发展中,是作曲家根据剧情需要而做出的生活化的自然插入,也是对剧情发展的直接展示。类似的场景化的合唱片断在全剧中随处可见。

由此我们可以看出,亚纳切克对《耶奴发》这部歌剧的音乐结构安排并不像传统歌剧那样以相对独立的演唱段落为主体,而显然是接受了19世纪下半叶欧洲歌剧的"分场不分曲"结构创作的影响,即以连续不断的音乐发展带动情节的层层推进。此外,这部歌剧在通过音乐简练、直接地阐释剧情方面,与意大利的真实主义歌剧也有相似之处,并充分体现出现实主义精神。

需要指出的是,前面已经提到,《耶奴发》的第一幕和后两幕的创作时间相隔五年,亚纳切克在此期间肯定会有新的创作思路。我们看到,在《耶奴发》的第一幕中运用了较多的重唱及合唱段落,在一定程度上还带有编号歌剧的痕迹,而在后两幕中,他大大减少了对重唱、合唱的运用,使音乐更多地通过人物自由的独白或对白的形式连续不断地发展,完全形成了不间断的整体。

二、歌剧《耶奴发》的音乐特征

1. 与语言紧密结合的旋律

《耶奴发》中重要而典型的一个音乐特点是运用了与语言紧密结合的旋律。亚纳切克立足于本民族的文化土壤,创造性地吸收摩拉维亚当地方言本身所具有的旋律韵律,使之成为构成音乐旋律的基础,并借助他超凡的戏剧感,独创了短小而抒情的乐句,这是他音乐创作中的一大特色,同时也是他的现实主义精神的体现。

早在1888年亚纳切克和摩拉维亚人类学家弗朗蒂斯克·巴尔托什(Frantisek Bartos,1837—1909)一起到摩拉维亚的乡村以及斯洛伐克的一些地方采集民歌时,就已被当地人们说话的语调所吸引,他发现人们说话时语调的各种变化形式与当时的内心情绪有着密切的联系,并对这一问题产生了极大的兴趣。他在为《新编摩拉维亚民歌》(*Fork Songs of Moravia Newly Collected*)一书撰写的引言中,系统地分析了民间音乐的诸多特征,其中一个重要的特点是每一首民歌最初都来自于人们说话的曲调,人们所说的每一句话、每一个字都有一定的旋律曲线或者可以称之为"口语歌调"(Speech Melody)[1]①。自1891年以来,他在布尔诺广场、公园里、大街上、演讲会上……,总是随手记下他所感兴趣的"口语歌调",具体到音高、节奏、时值、地点、日期等,非常详细。此外,他还详细记录了小溪流水声、鸟鸣声、呼啸的风声、雨声等"大自然的旋律",他的笔记本、剧院节目单、报纸边、书的空白处甚至上衣袖口上都有许多记录的痕迹。亚纳切克所做的不仅仅是对语言的一种照相机式的记录,而是深入地挖掘语言及自然音响的旋律性,捕捉它们和音乐共有的韵律,以期形成新的富有捷克独特个性的旋律写作风格。

通过系统地分析、比较这些"口语歌调",亚纳切克认为人们的内心情感及情绪的各种变化,都会在说话时表现为不同的声调、节奏,即使是说同一句话也会因所表达含义的不同而呈现出不同的旋律曲线和节奏模式。后来他在此基础上系统地阐述了他的"旋律理论":"'口语歌调'可以表现生物体所有可能的状况,以及由这些状况产生的精神活动的各个层面。它可以向我们展示说话者是白痴还是聪明人,是瞌睡的还是振奋的,是疲劳的还是机敏的;向我们展示是孩子还是老人,是上午还是晚上,是热情的还是冷淡的,是孤僻的还是合群的……,戏剧性的艺术作品可以运用似乎具有魔力的'口语歌调'来传

① 说明:亚纳切克强调的是捷克摩拉维亚地区方言的口语音调,而不是一般的捷克语言发音,他用的原文是"Náp·vky Mluvy",英语译作"Speech Melogy",这里直译为"口语歌调"。

达人们在某一生活状态下的思想及活力。"②亚纳切克对"口语歌调"的研究还体现在他的有关节奏的论著中,他在1907年出版的《节奏之我见》(*My Opinion About Rhythm*)一书中详细讨论了节奏和人的日常生活息息相关的现象,并从心理学的角度进一步指出人们说话时的音调与所表达的思想观念有着密切的联系,认为我们可以根据人们说话时语调的节奏来领悟其内心世界,语调中重读的那些部分是人们心灵深处的一种表述[2]。

亚纳切克曾这样说:"在创作《耶奴发》的时候,我深深地沉醉在语言的旋律之中,这些语言旋律的美,它们对生活的忠实以及表达的确切,使我感到有一种说不出的快乐。我听某人讲话,通过语言的旋律曲线便能洞察他的心灵深处。"[3]

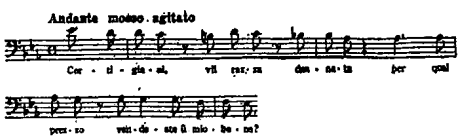
歌剧《耶奴发》是亚纳切克运用"口语歌调"的第一次创作实践。我们知道,在威尔第的歌剧中优美流畅而富有歌唱性的咏叹调比比皆是,生动细腻地刻画了人物的内心情感。例如在歌剧《弄臣》第二幕中,利哥莱托发疯一般的要在公爵的居室里寻找自己心爱的女儿,却被朝臣们百般阻拦,他哭泣着,愤怒地唱起咏叹调《你们这些狗朝臣》,音乐的情绪异常激动,但仍然有着纯音乐的美感,其歌唱性的旋律即使改编为器乐曲也非常动听(如例1)。

同样是表现愤怒,《耶奴发》中的"口语歌调"则有着截然不同的表现形式。例如在第一幕第六场,耶奴发满腹忧虑地向什捷瓦倾诉了自己多日来的心神不宁,没想到什捷瓦对耶奴发的话根本不予理睬,还炫耀自己很容易赢得别的女孩的喜爱。耶奴发听了顿时气愤不已。这里耶奴发的音乐(如例2)由于与捷克当地方言本身具有的韵律紧密结合创作而成,和威尔第具有曲线感的歌唱旋律(例1)相比完全不同,而是具有顿挫鲜明、气息短促的典型特征,多由二度、四度和五度音程组成,听起来很接近自然的说话音调和节奏,富有语言的自然律动感,真实地展露出耶奴发当时的愤怒。如果将这些精彩而独特的乐句中的歌词去掉,所剩的旋律会变得零散而毫无独立性。

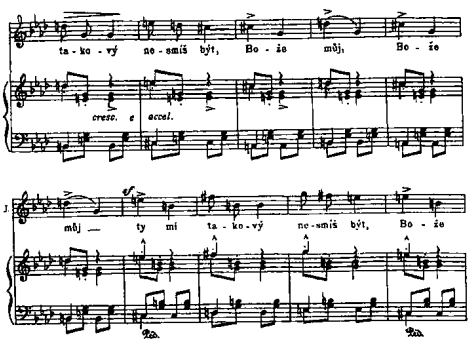
捷克文学家米兰·昆德拉曾这样说:"亚纳切克的功绩实在是巨大,他为歌剧发现了一个新的世界、散文的世界。"[4]亚纳切克在捷克歌剧中是第一个将剧词用散文代替韵文的作曲家[3]。我们知道,韵文通常具有严格对称的诗体格律,甚至有着夸张的修饰,不便于直接描绘真实的生活,而散文体形式自由,更接近语言本身,更加口语化,为歌剧创作提供了自由发挥的空间,正如施图肯什密特为"音乐散文"下的定义:"让音乐中各种不同的因素都从对称结构的约束中解放出来。"[5]

亚纳切克在歌剧《耶奴发》中以散文体来表现质朴、真实的农村生活,这体现出他对散文体的深刻理解,同时这样必然可以使他在更大程度上运用"口语歌调"。歌剧《耶奴发》正是通过大量的"口语歌调"来真实而准确细腻地揭示人物的性格及内心情感变化的。

在揭示人物的性格方面,例如在第一幕第五场,柯斯泰尼卡就耶奴发的婚事严厉地告诫她,她严肃、专制、咄

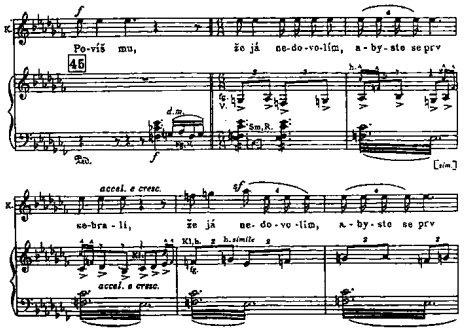


例1



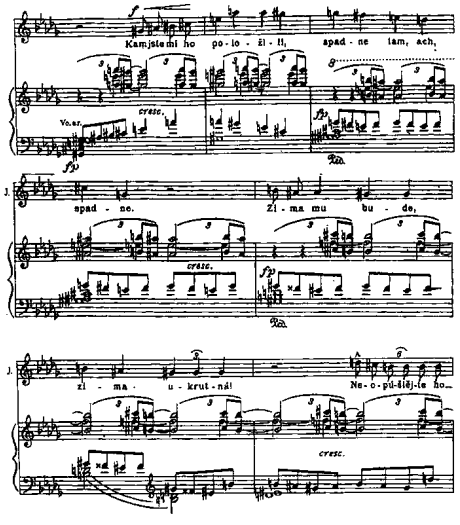
例2

(歌词大意:你不应该这样对待我,我的天哪!我的天哪!)



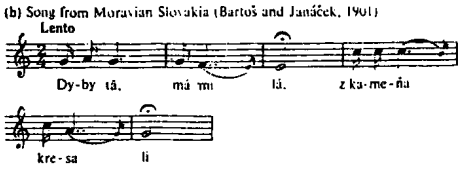
例 3

(歌词大意：你告诉他(指什捷瓦)，除非他在一年之内不喝酒，否则你们别想结婚！)



例 4

(歌词大意：我的孩子！你在哪里？我求你们千万别伤害他！)



例 5

咄逼人的形象通过大量的同度音进行栩栩如生地展现出来(如例 3)。

在揭示人物的内心方面，例如在第二幕第六场，当耶奴发突然发现孩子不见了时，她惊慌不已。亚纳切克在这里运用了音符级进上行加音程跳进后再级进下行加音程跳进以及非严格模进的手法，伴随着乐队紧张不安的音响，生动地刻画了耶奴发当时恐慌而急切的心态(如例 4)。

类似的“口语歌调”在全剧中随处可见，又如第一幕第七场中拉查嘲弄耶奴发对什捷瓦的爱情，以及女佣巴里娜急急忙忙向祖母解释耶奴发受伤的原因的段落；第二幕第三场中什捷瓦寻找借口以逃脱对耶奴发的责任，并声称自己已和卡罗佳订婚的段落；第三幕第二场中村长的妻子和柯斯泰尼卡为耶奴发的嫁衣而争执的段落，以及第七场中亚诺紧张地报告死婴的消息、第十场中柯斯泰尼如实坦白自己罪行的段落等等，无不体现出亚纳切克对语言本身韵律的深刻了解以及将语言和音乐完美结合的创作天赋。

2. 节奏

在摩拉维亚民间歌曲、舞曲中有大量的切分节奏、附点节奏、逆行节奏(也称镜式节奏或对称节奏，如 xxx—xxx)，例 5 是亚纳切克采集的一首以切分节奏为特征的摩拉维亚民歌旋律。

亚纳切克通过潜心研究这些民间歌曲、舞曲，吸取了其中的民族特色，并将一些典型的音乐手法运用到他的创作之中。在歌剧《耶奴发》中，有许多歌唱旋律都体现了摩拉维亚民间音乐中的典型节奏型的美妙组合（如下例)。

此外，由于《耶奴发》中的许多“口语歌调”和摩拉维亚当地方言韵律的密切联系，在节奏方面也深受当地方言韵律的影响而呈现出不规则、不均匀、自由而多变的节奏组合，为了使其获得流畅的推动力，乐队部分大多以均衡、规则的节奏音型给予烘托(如例 9)。

3. 和声及调性

在谈论歌剧《耶奴发》的和声及调性特征之前，我们简略回顾一下欧洲和声、调性发展的脉络。

中世纪和文艺复兴时期的音乐是运用教会调式；到了巴洛克时期，以大小调体系取代了教会调式体系。1722 年，法国作曲家拉莫系统总结了前辈和当时作曲家的创作经验，发表了《和声基本原理》，确

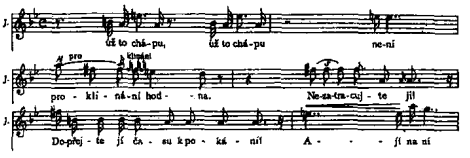
立了西方音乐的“语法体系”——“调性功能体系”中的一些核心原则，明确了功能和声的思维；在古典主义时期，大小调体系得到了充分发展，音乐以功能序进为主干。浪漫主义时期的音乐仍以调性音乐为主，只是在功能和声的基础上加强了色彩性变化。19 世纪中后期，李斯特、瓦格纳、德彪西等作曲家对“调性功能体系”进行新的扩展，采用半音和声及连续不断的转调等手法使调性变得游移和模糊，或是以四度叠置打破传统的和声概念，并重新使用了中古调式及东方的五声调式，拓宽了调性的疆域。这一切为 21 个世纪的和声、调性开拓奠定了基础。20 世纪初，奥地利作曲家勋伯格创立了著名的“十二音作曲法”，完全放弃了传统调式和声体系。

歌剧《耶奴发》创作于 19 世纪末 20 世纪初，纵观全剧和声、调性的运用，我们可以看出亚纳切克同样在试图寻求新的思维，为了避免出现明确的终止式，他在歌唱声部中运用全音阶片断来使调式中的每一个音都居于同等地位，减弱了调中心感(如例 10)，低声部中属音到主音的功能进行(bA–bD)因上方旋律使用全音阶而削弱了功能感。

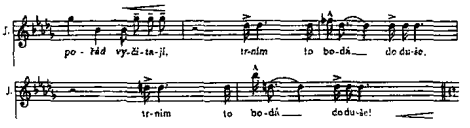
此外，在摩拉维亚民歌中大量运用了中古调式，受其影响，亚纳切克也很重视调式的表现力，在歌剧《耶奴发》中较多地运用了中古调式，如第二幕的序曲便是以多利亚调式开始(如例 11)，又如第三幕的序曲也是以多利亚调式开始、第一幕第五场中的四重唱“每一对夫妻都历经坎坷”以多利亚调式开始，结束于弗利几亚调式等。

4. 管弦乐队的作用

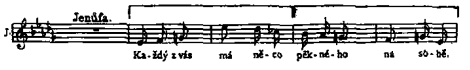
在 19 世纪中叶以前的歌剧创作中，声乐占主导地位，乐队只是为声乐部分提供伴奏。到了 19 世纪下半叶，作曲家们在创作歌剧时开始强调乐队的表现力，通过管弦乐队来渲染戏剧情绪、烘托舞台气氛、暗示剧情发展，从而大大提高了乐队在歌剧中的地位，如韦伯的歌剧中表现出对乐器音色及其特定表现功能的注重、瓦格纳的歌剧中乐队提供众多的主导动机来暗示剧情发展，阐明剧中人物的内心情感和体验等。甚至 20 世纪初期的德彪西、普契尼等作曲家也都在歌剧创作中重视乐队对人物和戏剧情节的刻画作用。乐队在歌剧中地位的提高以及对其更加充分的运用已成为 19 世纪以后歌剧创作的一个总体倾向。



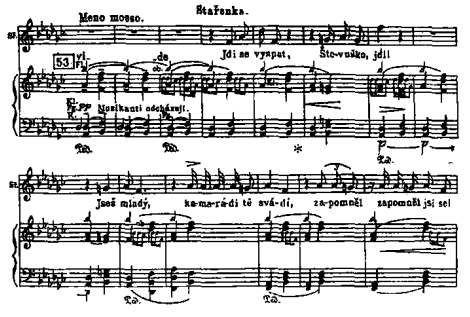
例 6 （含较多的附点节奏）



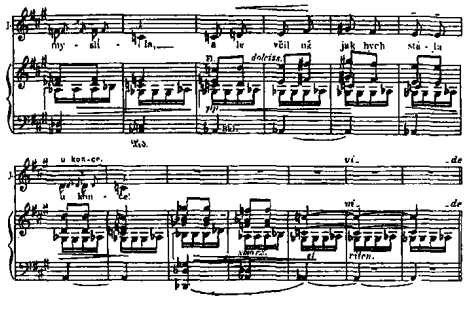
例 7 （含较多的切分节奏）



例 8 （连续使用逆行节奏）

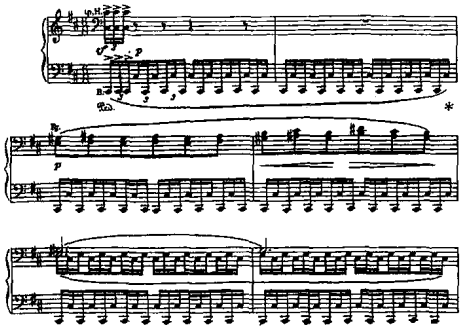


例 9

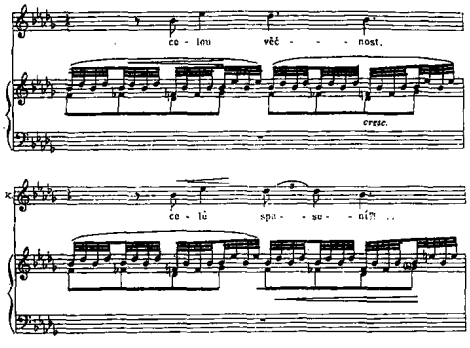


例 10

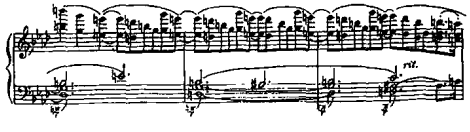
同样，亚纳切克在《耶奴发》这部歌剧中也极为重视乐队的重要作用。他有效地运用乐队揭示人物



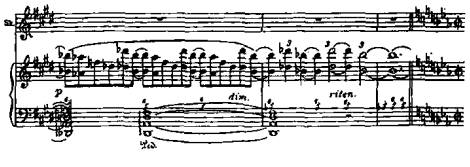
例 11



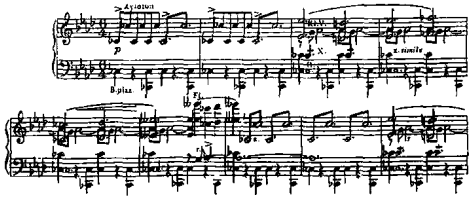
例 12



例 13



例 14



例 15

的内心情感，烘托当时的场景气氛，并为歌唱旋律提供了丰富的情绪背景。

例如在第二幕第五场，柯斯泰尼卡独自在房间里走来走去，不知如何面对自己向拉查说出的谎言，她心乱如麻、喃喃自语，弦乐在伴奏声部连续奏出三十二分音符的伴奏音型，沙沙作响，恰如其分地烘托了柯斯泰尼卡当时忐忑不安而又不知所措的心态(如例 12)。

在威尔第的许多歌剧中都运用了主题的重现手法，如歌剧《茶花女》前奏曲中小提琴奏出的悲怆旋律在第三幕一开始时再次出现。亚纳切克在《耶奴发》中也运用了类似的手法，如第一幕第二场中布利亚祖母认为耶奴发能够成为一个真正的老师，耶奴发想到自己的处境，忧伤地说“一切都太晚了……”，这时乐队又奏响了第一幕序曲中起伏不安的旋律，只是比原序曲中的这一片断(如例 13)降低了增四度(如例 14)。又如在第二幕第一场中柯斯泰尼卡向耶奴发表露自己的担忧时，第二幕序曲中动荡不安的旋律由乐队在伴奏声部又一次奏出。

亚纳切克在该剧中还注重了乐队的描绘性作用。例如在第一幕序曲的一开始处，弦乐在高声部奏出略显沉闷的旋律，木管在中声部以 G-bA 的连续半音进行与之相称，伴随着木琴和低音弦乐器持续律动的节奏，极形象地描绘了水车轮子不停转动的声音(如例 15)。又如第二幕第八场，柯斯泰尼卡在祝福耶奴发和拉查的时候，想到自己终将恶有恶报，音乐由平和变得越来越激动，亚纳切克在这里以乐队奏出的快速而连续的半音下行，形象地描绘了呼啸着的猛烈寒风，柯斯泰尼卡吓得惊叫起来(如例 16)。

此外，由于剧中的“口语歌调”本身具有结构简单、短小、起伏较多、律动感等特征，容易缺少音乐的整体统一，亚纳切克为解决这一问题也充分发挥了乐队的重要作用，以乐队奏出的均衡而规则的连续性背景与之紧密结合、相称，从而使音乐构成了统一的有机整体(如例 17)。

参考文献

[1] Charls Publishers Limited 1981. Leos Janacek. New York:Charles Scribner's Sons,1982:50

[2] Michael Beckerman. Janacek As Theorist.: Pendragon Press, 1994:48

[3] 于润洋.西方音乐通史.上海:上海音乐出版社,2001:365

[4] 米兰·昆德拉.被背叛的遗嘱.孟湄译.上海:上海人民出版社,1995:121

[5] 汉斯·海因茨·施图肯斯密特.二十世纪音乐.汤亚汀编译.北京:人民音乐出版社,1992:19

[6] 刘志明著.西方歌剧史.台北:全音乐谱出版社,1994

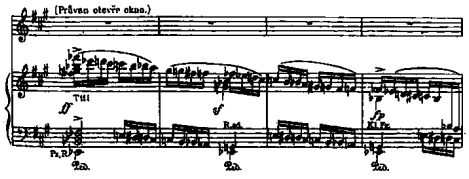
[7] 杰拉尔德·亚伯拉罕著.简明牛津音乐史.顾犇译.上海:上海音乐出版社,1999

[8] 罗忠熔,杨通八.现代音乐欣赏辞典.北京:高等教育出版社,1998

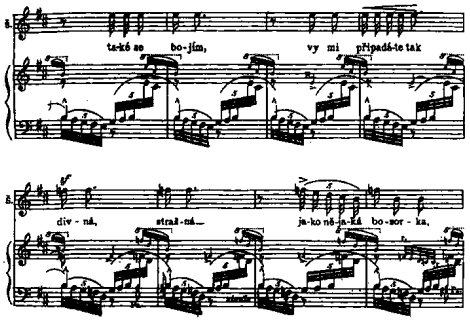
[9] 简明大不列颠百科全书.北京:中国大百科全书出版社,1985

[10] Stanley Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Limited,2001

[11] Michael Beckerman. Janacek as Theorist. Copyright Pendragon Press,1994



例 16



例 17

原刊《天津音乐学院学报》2002 年第 9 期

德彪西《牧神午后》形象、主题分析

肖武雄

德彪西(Debussy Claude Achille 1862—1918)法国人,印象派的奠基人及最具印象派成就的作曲家。其一生跨越了两个时代,留有大量极具价值的作品,覆盖歌剧、管弦乐、钢琴曲、歌曲等领域。同时,写有论文集《克罗士先生》,他的音乐是连接19世纪和20世纪最重要的桥梁之一。同时,是我们探索"新风格(印象风格)"起源的重要途径。

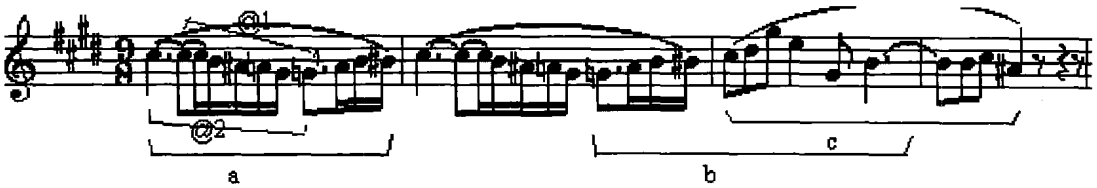
《牧神午后》交响诗作于1849年,是作者的早期作品,也是其成名之作,它是根据法国象征派诗人马拉美(Smallarme,1842—1898)的同名诗篇而作。作者原拟写一组作品,而以本曲作为序曲。那么,是什么原因促使作者没有再去写作组曲,而反以此曲结稿了呢?答案还得在音乐作品里面去找,但有一点可以肯定:倘若此曲没有完全揭示原诗的内涵的话,作者是不会息笔的。既然作者不再写组曲,就证明此曲已充分达到了目的。

牧神,系指古罗马神话中半人半羊模样的农牧之神,该诗描绘牧神在亚平宁山和煦的太阳下打盹,后被一群奔跑的仙女所惊醒,发生了一幕心醉神秘的故事,以至牧神自身都不能确信她是虚是实,是真是幻的朦胧、飘忽、神秘的事件和意境。

由上可见,先诗后曲、先有对象后来寓意写作。形象是肯定存在的,是不能异议的事实。以下的分析将着重揭示德彪西是用何种神奇的笔触去刻画、寓意、表达这种形象;是用何种音乐语言来达到他的目的?是何种手法的妙用,使其认为已经达到了揭示原诗全部内涵之功效,以至于修改原创作计划。同时,追溯这种创作技法的渊源。为了便于找到突破口,达到分析的目的,在此先借用"主题材料特征及寓意分析"入手。

一、主题材料特征及寓意

A:牧神主题



由上可见：

1. 牧神主题的“头”有两个显著的特征。

α^1-半音级下行和反向上行

α^2-半音下行的起、终点两音 #C-G 为一个三全音

2. 整个主题按动机划分可得到三种不同性格的动机。

a.动机：徐缓、干苍、缺乏动力的半音迂回进行，用以刻画牧神的倦怠、恍惚。a 动机重复一次尤为重要，它更好地点明、强调了牧神的特性。

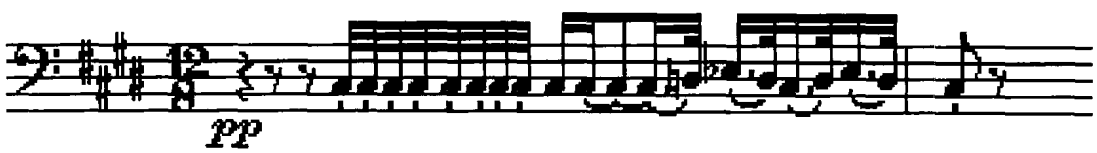
b.动机：逐渐醒来，用音阶的上(下)行级进和跳进来刻画。

c.动机：与 b 动机同理，仅因为它们在事件发生中存在“时间差”，故而在乐曲发展中用于不同的位置。

另外，要特别注意此主题的头与尾(即：a~c)的处理，它们是一对“矛盾”。它们所反映的是“静与动、倦怠与激情”的对比，这种对比随着音乐事件的发展，越来越明显。这也是本曲最重要的特征之一——“主导旋律的变化、创新贯串全曲”，在作品中起到了结构力的作用。这一手法将在后面再作详述。

B：埋于谱中，不易察觉的一个次主题

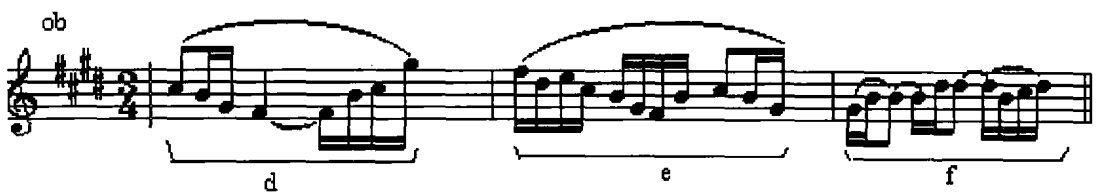
谱例 2：Vc 奏出的仙女的嬉戏



“未见其身，先闻其音”为紧接着的仙女主题的出现埋下了伏笔，营造了意境。

C：仙女主题

谱例 3：



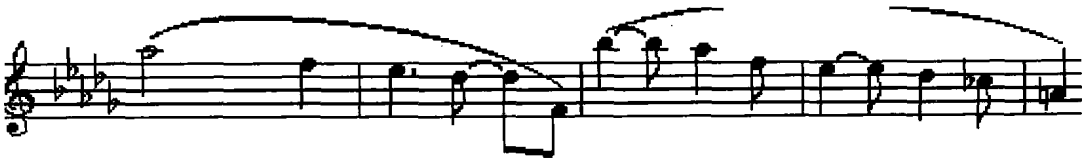
此主题可以细分为以上三种动机，它们既有联合又有分工。

d.动机：主要刻画仙女的洁白无瑕、纯真。

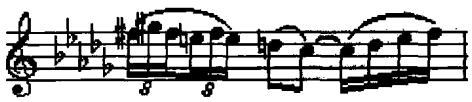
e.动机：侧重于仙女的温柔、多情。

f.动机：刻画仙女的爱意和情意缠绵。

d动机除了排练号 4 仙女呈示外，仅在第 41 小节小提琴(VI)声部变化回应了一次，而整个中段(从排练号 4-7)主要运用 e、f 动机，爱情主题(见谱例 4)包溶着牧神主题的 b 动机，用 α2 来模糊低音的调性，用 α1 作局部的半音跟随，逐渐逐渐地把牧神的欲望挑逗起来，牧神从缠绵爱意包围之中，由被动变为主动，相互间心灵相通，如影随形，难舍难分。可见，仙女的放纵和大胆，牧神的憨直，好色和多情。



D：爱情主题



E："X"材料在展开中起到了重要的作用

它在中段展开中起着重要的作用，尤其在 70~78 小节中作用更为突出。它到底来自于何处呢？它是一个全音阶"#G-#F-E-D-C"。对谱例初作探索，我们在三个重要主题中(即：牧神、仙女、爱情)都找不到它的影子。那么，也就无从知道它到底代表什么？其实，它正是代表着牧神、代表着牧神主题还没有告诉我们的牧神的"神秘"；代表着牧神的好色、多情；代表着牧神的主动。这正是德彪西在此作品中埋下的最大秘密，是他写作的最大特点——警句性的主题写作法。

二、警句性的主题写作法分析

所谓警句性的主题写作法——实质就是主题变形法。即：把一个主题在保持其核心特征的基础上，经历无数次变形，从而达到警句性的主题(motto theme)之功效；同时，从更深层次把作品统一起来。德彪西非常喜欢这种技术，在此曲中由于牧神的多重性格，它提供了使用这种手法的空间，在全曲中牧神主题被使用了 14 次之多，采用"同头异尾"的手法进行变奏(形)，同时在节奏与和弦配置上也作了变化，它成为作品的真正结构骨架，以下就这种手法作一个详细分析。参见下图：

序号	小节号	同头	异尾	备注
1	1~4			由被动(恍惚打盹)
2	11~16			
3	21~22			
4	23~25			

续表

5	26~30	Fl		主 动 (坚定 清醒)
6	31~33	Cl		
7	34~36	Cl		
8	79~83	Fl		回 归 过 程
9	83~84	Ob		
10	86~90	Ob		
11	90~91	Cl.A		
12	94~99	Fl		
13	100~105	Fl		
14	107~108	Cor		

由上图可知:一个相同主题在 110 小节的一个中型作品中,使用了 14 次之多,而不单调、不腻味、不多余、不厚重;相反,它还起到了主线、统一、集中、简洁之功效。可见,德彪西旋法的功力。其秘密在那里呢?

"同中求异、稳中求变",主题原形本身就作成一种对比、隐藏了一对矛盾。即:头~~尾。从而加强了主题本身的动力性。随着音乐的不断进行又采用"同头异尾"的方法来更进一步的揭示这种矛盾,同时又很好的刻画了牧神的多重性格及其变化过程。"形象寓于主题中"使得该作品的形象与主题成为一个不可分割的整体。

三、警句性的主题写作法之渊源追溯

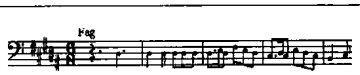
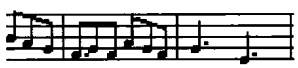
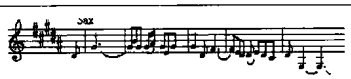
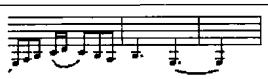
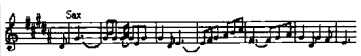
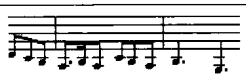
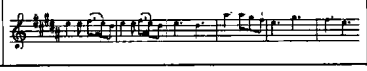
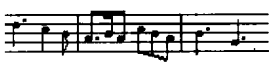
这种写作手法是德彪西首创?还是从前辈作曲家那里学来的?如果是继承中求发展,那么,他继承了多少?又发展了多少?他是从那一位作曲家身上求得的教诲?青少年时代的德彪西曾经在俄国生活过一段时期,受聘于一位富人遗孀、柴可夫斯基的赞助者以及精神上的情人——冯·梅克夫人家的家庭音乐教师和家庭首席乐师。接触过一定数量的俄国音乐及古老的俄罗斯民歌,这些异国的风情和阅历给他留下了不可磨灭的深刻印象。1889 年在巴黎博览会中他再一次听到由里姆斯基·科萨科夫指挥的一系列俄国音乐专场音乐会,他再次被俄国音乐作品中的那种特有的情调及作曲家们辉煌的配器深深

地感动,更重要的是他找到了精神事业上的导师——穆索尔斯基。他被穆氏的音乐特质性格、特色所吸引。后来他潜心研究穆氏的作品,从中发现了在节奏与和声上他前所未见的自由。没有解决的不谐和音、新颖的曲调、经过变化的拍子,并且找到了一种穆索尔斯基经常使用的,从古老的民间音乐中提炼出来的旋律写作技术——旋律调性。

所谓旋律调性是指由旋律呈现出来的调性,是针对"和声调性"而言的。它是指旋律中存在一个类似"磁场"一样的中心音——主音,而整条旋律线可以被看成是一个主要通过与这个主音的关系而建立起来的音乐单位。用这种手法写作的旋律不需要和声的伴奏,而且排斥和声的配置。这一特点正好迎合德彪西为摆脱和声的局限,又保持把调性精神作为曲式结构的动力的原则。

德彪西继承了这一技术,同时又发展了它。他的发展主要表现在:可以把曲调中的任何一音当成新的、临时的主音被持续、延长、强调,从而形成"焦点"转移,进而达到曲线的效果。这正是"牧神主题"原形与变形 14 次写作的重要秘密。

以下我们追溯一下德彪西的"精神和事业"上的导师——穆索尔斯基对这一手法的运用。选择穆氏《图画展览会》之二——"古堡"中的三个主题作为分析对象,参见下表。

序号	小节号	同头	异尾	备注
1	1~7			结尾是"核心音调"
2	8~15			
3	20~29			
4	30~38			

有趣的是,这首作品的写作也是先有对象,后来谱曲,即:先画后曲。作品描述了:

"一座中世纪的城堡,在它的前面,站着一位游吟诗人"——斯塔索夫

较之与德彪西的警句性变形,两者技法相同,同出一源——古老的俄国民歌及格里歌利素歌。穆氏为师,德氏为徒。德彪西又发展了这种手法。

即:德氏的警句性写作法=穆氏的旋律调性 + 转调(扩展了的调性)

用下图来总结这种写作法的变迁:

古老的俄国民歌
格里歌利素歌 ⟶ 穆索尔斯基
的旋律调性 ⟶ 德彪西的警句性
主题写作

窥一斑于全豹,舀一勺于沧海。本文仅对作品总谱进行了单一层面地分析,就主题的形象认识和警句性写作技术的渊源探索,引起了本人对作曲理念的更深层次地思考"创新并不等于惟新"、"创新与继承的关系"、"传统与现代的关系"……

原刊南京艺术学院学报《音乐与表演》2003 年第 2 期

设计艺术学

与时代对话

王　琥

在国内艺术院校设计类的课程设置中，陶瓷、漆艺、染织等具有传统工艺特点的专业，通常被理解成“富有中国特色”，但手段落后、观念陈旧、技术单调的课程，是“需要适当的保护维持，但没必要发展的‘边缘’部分”。套用现在产业的更新概念，它们属于“夕阳课程”。

说起对传统工艺课程的轻视，原因是多方面的，主要集中在几点认识上的误区。

其一，很多人认定“有较强手工艺特点的专业”，都是所谓“传统”的。

有手工艺特点的艺术形式，往往具有传统文化的承传，这点不假。难道世界上当真有一种艺术表现，能彻底忽略这点吗？技术操作的具体特点不能当标签往品种形式上乱贴。只要作品是反映时代精神(这包括现代人的价值观、审美观)，就很难说是什么“传统艺术品”；反之，就是陈腐不堪。对传统工艺美术的轻蔑，是我们这个越来越浮躁的社会文化正在蜕变的必然结果，说句不大敬的笑话：跟脱离了单纯体力劳动、进了城的乡下农民兄弟一样，有不少“新文化人”总愿意把自己的艺术操作手段跟“最时髦的东西”联系到一起，生怕人家瞧不起：电脑，CD，摄像，等等。好像农民工穿上“范思哲”时装，用上“大哥大”，就自动“上了档次”，跟城里人一样斯文了。要强调一下，我可不是胆敢小看农民弟兄，而是觉得外在变化，跟内涵的积累，并不完全是一码事。农民子弟实实在在地读了书、修了业，有了文化，即使他们还是布衣粗食，也要比只会赶时髦的城里“准艺术家们”更有档次。

一件事物，特别是艺术行为，判定其文化内涵、时尚水准和技术优劣的标准，并不仅根据“抄什么家伙”。真正好的艺术形式，是超越“时空观”的。国外和少数国内艺术家的成功尝试告诉我们，具有传统手工艺特点的艺术表现，往往更具有崭新的视觉效果，在反映时代精神方面一点也不比电脑喷绘的差。广东京沪地区的现代陶艺活动，以及我有幸参与策划、组织的一系列漆艺展示活动都表明了这一点。在与世界美术主流水平和与国内其他“新潮”形式的纵横比较中，有“较强手工艺特点”的艺术形式时常处于上风，起码要更接近“观赏的时尚”。

我个人原则上坚决反对把活生生的现代中国陶艺、漆艺划归到所谓的“民族文化遗产”中去。好像它们的合理归宿应该是各级博物馆、文管所。它们制作技术的确经由数千年的文明积累，但他们在反应

最新潮的人文思想方面比起其他任何一种艺术形式来，不但丝毫不逊色，而且独具一格。优秀的艺术从来不以时段的划分为评判标准：你总不能说清代的漆器一定比汉代漆器新潮、高级吧？更不能说我画的油画比塞尚的作品现代、进步吧？优秀艺术是优秀文化的表征，是跨越“时空观”的。与其“盲人摸象”般地给现代中国美术瞎开药方，不如在艺术上的文化本体方面找找毛病。

20世纪后期，随着中国的全面对外开放，西方现代美术的许多概念和表现方式逐渐传入中国，对促进新时代中国美术的发展，起了至关重要的作用。在全方位接触外部世界的学习过程中，的确也存在严重的鱼龙混杂、良莠不齐的状况。于一般人而言，一时好奇和猎奇心理驱使下的单纯感官上的刺激，取代了对视觉形式规律性和美术本质语言的深刻探索。表象的花里胡哨，遮盖了实质上的无知与茫然：外在的热热闹闹，掩饰了内在的极度“贫血”、“缺氧”，“85 新潮”之后，所谓现代中国美术运功的销声匿迹，说明了我们这代人难以启齿的幼稚性与脆弱性。至今我们能痛定思痛，得到一个最粗浅的认识：视觉艺术的本体语言，是所有事物性质(包括它的个体特征与群体内在联系)形象化的表述方式。在这个认知事物、表现事物的过程中，掌握其规律性的技能，往往起主导作用。而艺术发展史几乎跟人类文明史一样的久远，每一个阶段所积累的知识与经验，都是后来者或多或少必须承传、发展的。真正优秀的东西，都是能经历住“时间和地域差异”的检验的，也就是说，属于全世界共同享有的那部分优秀的文化遗产，都是“超越时空概念”的。从这个方面来说，一件艺术品的优劣，根本就没什么新旧标准。

因此，我个人一向反感所谓“传统工艺”的说法，因为这说法基本失真。

其二，很多人认为工艺设计和表现课程的实用性，已经不存在了。

有必要先对现代艺术教育的性质进行较深层的“再认识”。就我自己粗浅的认识而言，在现代西方的视觉艺术教育中，本科阶段学生的任务，大致上有两个基本的内容：一项是“创意表达”的学习；另一项是“材技表现”的学习。

“创意表达”容易理解。在学生入学的前两年里，他们用最普通最常规的用具，分阶段性地学习：如何流畅地表达，训练自己对某件可视性事物固有“形式美”的表达。完成了最基本的创意表达训练的艺术青年们，还需要再学习两年“材技表现”：用截然不同于以前的普通用具，即用各式各样的复杂工具、材料和手段，来进一步表现自己的艺术观照一最传统的陶瓷、漆器，或者是最新式的电脑、影视传媒。

绕了半天，为了说明白一个道理：“创意表达”学习阶段，必须使学生掌握“用普通用具，来顺畅表达自己形式美感的最基本法则。”换成大白话，就是在平面上做好看的画，在空间中做好看的东西。这点仅仅靠原来的“素描”、“色彩”技能是难以胜任的。诱导学生正确判断、表达自身感受，要比教会学生如何玩纸笔的“摩擦”技巧重要得多。我们的很多基础课程，只注重绘画用具的使用技巧训练，严重忽略了怎样启发、引导学生去根据自身潜质，流畅、真实地表达自己的正确的理解和感受。

何为“创意”？创造是对已知事物认知，向未知事物模拟的可视性延伸。我以为“创意”绝不是无根无源的凭空捏造，而是艺术家个人对事物富有新意、独特的认识与表达。这种“眼—心—手”高度一致的能力，很大程度上取决于学习者最初的课程训练。

学习陶瓷和漆器的器型、纹饰艺术，并不是让学生都去当那些器物的专家，而是使他们在这些课程中，最直接地认识并初步掌握本民族视觉艺术的最基本表达符号——这些符号是世界通用的高级艺术语言。只有无知且无畏的人，才胆敢将这些东西忽略不计，一件瓷器、漆器，一张编织品、印刷品，无不反映了创作者技法与巧思。平面与立体艺术表达就是“在特定的平面上处理特定的画面，在特定的空间中

处理特定的状态”。中国的传统工艺品有个明显特点，就是器型与纹饰高度融合。在“创意表达”的范围内，我们先不提世界顶尖级的中国传统工艺品的制作技术，仅仅探讨纯粹的艺术创意表达形式，便能学习到许多跨越时空观、迄今流行的绝活。拿器型来说，在图纸上看，也就是两边各一道线。可变了几千年，弄好看的还真不多。汉器的洒脱，唐器的富态，宋器的飘逸，这两道线演化了我们民族审美的沧桑巨变，也成了世界、特别是东方艺术至今仍保留完好的风韵品味。纹饰方面，仅一例“涡漩纹”骨式，便从彩陶的水纹、青铜的云雷纹、漆器的反向勾圈到佛龛的“藻井”图案、金银器的团草花、丝织品的“洛可可”艺术运动。可以说，中国的传统工艺品的器型与纹饰艺术，是真正世界级的艺术语言。青年一代的中国“准”艺术家们，真有必要在“百忙之中”，抽空了解一下自己先辈们曾经达到过的艺术高度。光像普通观众那样，通过电视、杂志来“研究”美国的汽车、法国的服装、德国的器具、英国的坐便器的时髦款式，是远远不够资格当一流设计师的。

通过传统手工艺课程，系统而直接学习、研究民族的传统艺术形态，正好为准艺术家们，提供了不可或缺的学习本民族文化取向、审美标准、表达方式的良好机会。因此，有选择、有目的地学习研究中国传统手工业，应该是我们中国现代艺术教育必备的重要内容。另外，通过学习掌握像漆工艺、陶瓷工艺这样“世界上最复杂的手工造物技能”，艺术家们可以举一反三、触类旁通地掌握随机处理各种繁琐细微问题的应变能力。这种高度自治的处理能力，是任何成功艺术家必不可少的看家本领。即便社会发展到一摁电钮就能洗衣烧饭的地步，只要还有“美术”这个词，动手动脑还是不能废了的——鼠标也得用手控制、图像也得用脑构思嘛。计算机操作的熟练程度，并不能取代艺术创意能力需要通过动手动脑这一环节。传统手工艺术课程的价值，很大程度上不在于学了多少具体的制作技巧，而在于有机会学习处理、应对各种各样复杂、偶然的问题，而这些带有普遍或特殊性质的问题，都是青年艺术家们必然要面对的。传统工艺课程所提供的这种“犯错误、改错误”的机会，恰恰是其他任何课程所无法提供的。

其三，传统手工艺术是民间自生自灭的造物行为，从来不是中国美术的主流部分。

这句话绝不是我为设立“假想敌”杜撰出来的，千真万确出自一位拥有最高级学历和最高级职称的某校美术理论教师之口。不过他是学外语出身，一辈子连一张画也没画过，他们知识的主要来源是各类印刷品：别人的文字和别人的作品，这使我们失去了对话的共同基础，因此也没法跟这位只能寄生在美术行当混饭吃的朋友较真。其实真正搞美术史论的行家和画得不错的朋友，认识上都不会犯这样的错误。因为他们从学习美术实践和美术理论的第一天起就很明白，一切视觉范围的造美行为，都是美术的组成部分：绘画、雕塑、建筑、工艺美术。从视觉艺术的优劣上看，我以为只有高级的品质趣味，没有高级的固定模式。一幅油画作品，绝不比一张乡村大嫂朴素大方的剪纸来得高级；一件粗制滥造的城市雕像，也绝不比一件陕西泥塑来得高级。作品的优劣，完全取决于作品自身的感染力，跟载体、传媒没什么直接关联。不能养成“宁为牛后，不甘鸡首”的拽脾气。

中国的情况跟西方还有个明显的区别。全世界最早的纯观赏性绘画作品出现在约一万年前的法国阿尔卑斯山脉的岩洞里，最早的纯观赏性雕塑是俄罗斯西部出土的一尊约一万四千年前的女神像。这种短暂的灵光一现，不可能独自继续维系下去，还是不可避免地湮没在“民间的手工造物品”海洋之中。中国的纯观赏艺术，都是在手工艺术发展到一定阶段以后才产生的。就已知的史料，“工艺技术决定了人类文明的品质和发展的方向”，是世界大多数民族文化艺术进步的基本规律。

在近万年的人类发展历史中，与“正统美术”——中国绘画与雕塑不同，中国的传统工艺美术在绝

大多数时间里，一直处于世界的巅峰位置。可以说，全世界是通过工艺美术品来认识中国的视觉艺术的。中国的传统手工艺术，基本上承载了我们民族数千年视觉艺术表达语汇的基本内涵。几千年来，中国人就是在这些物件上对“小我”的自身世界和“大我”的外部世界，用形式美语言表述的情感符号。想在中国当世界级的艺术家、设计家、建筑师，谁能忽略这几千年的文明积淀呢？从全世界所有艺术事件的发生、发展、消亡来看，失去了对自己母体文化及特有表达方式深刻理解的艺术家，从来都是短命的、不足为道的。即便是最新潮、最现代的艺术家，哪一个不是在对自己本民族的文化艺术深刻理解和批判的否定基础上造就了自己独有的、被世界所“肯定”的艺术生涯？只有在对自身素质的文化属性有所认识，并在学习研究传统的过程中，滋生积累出自己对传统的革命性、批判性的独有精神，你才能在浩瀚的艺术世界里，找到自身正确的定位感、正确的方向感。这种宿命式的文化传承性质，对每一个艺术家来说，如同蛹虫羽化、凤凰涅槃一样，都是艰辛繁重的、枯燥乏味的，有时甚至是痛苦的。但是，这永远是一个成功艺术家迈向成熟之路的“成人仪式”。没有人能反其道而行之。

其四，从美学的意义上，正统美术(绘画雕塑)要比传统工艺美术更具有社会功效和造美能力。它们之间有高低的档次差异。

先解决“哲学”与“美术”的“官司”。

西方现代主义哲学家们断言：哲学是所有意识形态的最高级形式，是解释、解决一系列社会问题最高级的认识论、方法论。从黑格尔到海德格尔等哲人的西方现代美学理论，有一条转弯抹角的结论：艺术的终结形式是哲学。

前一条我们暂时无法反驳，后一条我个人无法完全接受。

跟哲学一样，艺术作品难免要直接或间接地产生某种社会功能。艺术品最大的社会功能是造美功能。只要给人的视觉带来美感享受，引发美好联想，这件艺术品肯定是成功的——哪怕它不怎么像匕首、投枪或政治家需要的其他什么“思想武器”。艺术家毕竟不等同于哲学家。他们没必要事事都能做出完全符合哲学标准的大一统的规律性判断。大千世界的生命力、发展动力，就来源于它的多样性、复杂性。任何一件事物，都可以从不同角度得到它的本质结论，哪怕这种结论在表述时会非常冲突、对立，甚至是错误的。这都不会妨碍“观点错误的表述具有美好的视觉形式，而观点正确的表述具有丑陋的视觉形式”。视觉的“形式感”和表现，是一门相对独立的传达语种。所有的视觉艺术形式，唯有据此才赖以存在。艺术感染力跟科学的逻辑思辨能力是两个平行学科里发生的不同的事，虽然他们有互相制约、互相影响的内在联系，但从来不能混为一谈。何况哲学家从来就是优秀的“病理学家”，而没出过什么优秀的医生：从孔子到康德都一个样。不该给哲学家“处方权”。治疗社会，是政治家根据哲学家的“病况报告”和相关社会成员的意愿、积极参与，一道来完成的。

举个例子，比如我们面前放着半杯水，营养学者认为，那水里包含各种养分，就是缺点钙。环保分子则批评，那混水某方面不符合卫生标准，苏打过多对人身体有害。画家说，我喜欢那褐色的水质色彩。小说家骂，那水无论色味比咳嗽糖浆差远了。大方的人宣布：杯子一半是满的；小气的人伤感：杯子一半是空的。厌水者对它嗤之以鼻，口渴者恨不能一揽而尽饮之。因为阅历、需求、职业的不同，观察角度的不同，切入的路径不同，人们对这件事都能做出表面上截然不同的结论。但是，正因为有这么多角度的不同描述，使我们更加接近于对这件事物本质的真切认知：有半杯水摆在那儿，而且很有可能是“可口可乐”。任何评论，只要是真实的见解和感受，都能部分地反映事物的本质。

艺术家的任务,就是对事物作出自己独有的判断(无论对错),再用可视的、形象化的语言,以所能采用的最美好的方式“表达”出来。这个判断,完全不必很正确,其价值所在由三个因素决定:第一,这个判断必须是形象化的——不可视觉知达的载体方式,似乎跟美术无缘;第二,这个判断必须是独有的——重复表述等于浪费艺术生命;第三,这个判断必须是美好的——哪怕是批判性的美术作品,也需表达自己推崇的美好标准。

再说说所谓的“档次”之分。

中国是现在世界上少数还在用材料和工具来僵硬划分各类美术品种的国家之一。在别处,人们早已不习惯劣质的雕塑和末流的油画作者,依然无来由地保持着在其他视觉艺术品种面前的优越感了。只需了解一下现代绘画的所有知名作品,你就理解一个基本状况:为了得到最理想的视觉效果,艺术家们往往最大范围地“不择手段”。比如劳特累克就基本只会点色粉、水彩画;比亚兹莱就刻刻板子、涂涂钢笔;毕加索就干过许多画瓷盘、做壁饰的“下流事”;米罗更出格,干脆就堆一尊水泥锥体,上面再用漆料用油彩乱涂一气。你倒说说他们是哪门子油画家、雕塑家呢?他们可不是靠什么油画、国画和雕塑的“高级执照”才混出头的。要是依照中国人的陈旧死板分类方法,这些世界级艺术家统统要打入“手工艺人”、“民间艺人”的冷宫里“郁郁寡欢而不得善终”的。可见艺术品的价值在于美感的表达能力,而不是什么具体的材料和手段。

中国封建社会“官本位”思想严重。自打北宋时期画家们开始跟皇上领银子起,艺术品好坏优劣的规矩就有点“变态”了,有“官家”与“民间”之分,演化到现在,就成了“正统”与“非正统”之分,某些吃美术饭、管美术事的人,对此特别热衷,这几乎是他们赖以掩饰自己无能、保留残余自尊心的最有力武器了——这恐怕是中国美术接近世界美术主流、找到自己民族艺术准确定位、发展方向的最大的心理障碍了。它使我们在视觉艺术的创造性领域里,对事物本质的认识和解决问题的方法都发生严重“错位”。不首先克服这种自欺欺人、自以为是的错误观念,要实现新时代中国美术的历史任务——“在世界美术主流中抢占一席之地,进而萌发、完善、确立我们民族视觉艺术的优势语言体系”,只能是一场悠长的春秋大梦。

结束语

在新时代市场经济条件下的现代中国高等教育,既要为社会的经济开发提供大量各种亟须的设计师、策划师这类专门人才,也需要和其他行业、机构一道,为经济的持续繁荣,来构筑健康、积极、稳妥的人文保障,这是一种时代的使命。历史一再告诉我们,一个丧失了自己文化特性的民族,注定要灭亡的,无论它曾经是多么的富裕与繁华。艺术从来就是文化在视听知觉领域最直接的表征。

如何保护好本民族的优秀文化艺术品种,是每个发达进步社会最重视不过的事情。实事求是地批判民族文化的糟粕,和实事求是地传承民族文化的精华一样的重要,历史唯物主义的“扬弃”观,是文史哲范畴最科学最实用的一条颠扑不破的真理,东西一致,中外同理。从日韩到欧美,人们没觉得接受外来民族文化艺术,就一定要排斥本民族的文化遗产,他们也没机会感受在中国做这些事情所遇到的艰辛、尴尬。我们的拜金社会新近弥漫的肤浅浮夸、急功近利、唯利是图,正在从根本上损坏我们民族文化的根基。这种轻浮的文化病态,最直接地反映在对待本民族文化的盲目否定上。为什么要把外来艺术形

式与民族传统工艺对立起来呢？我们民族，之所以在人类社会文明进步过程里曾多次扮演主角，重要的一条，就是文化上的兼容性。这成了中国社会赖以生存、不断进步的民族特性，也是中华文明能在四大文明主流状态中硕果仅存的直接原因。

保持与时代同步的革命性、先进性、批判性的精神状态，维护发展人类社会近万年积累的既有艺术和技术的优势，这是我们每一个艺术工作者、教育者，都应该具备的职业心理素质。妄自菲薄或狂妄自大，都是不负责任的错误行为。知其理而曲意为之，则当与“文化汉奸”同罪论处。

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2003年第2期

陈之佛书籍装帧艺术新探

袁熙旸

陈之佛先生是中国近现代工艺美术理论及工艺美术教育的一代宗师，也是中国现代书籍装帧艺术的拓荒者之一。一般认为，现代意义上的书籍装帧艺术在中国的兴起，始于“五四”新文化运动。伴随着“科学”与“民主”思想的深入人心，“白话文”与“新文学”蔚然成风；随着印刷技术的日新月异以及林林总总的新书店、新式出版社的悄然涌现，延续了千百年的传统书籍装帧形式也逐渐走到了尽头。在新文艺春风的吹拂之下，一批年轻的艺术家满怀热忱地投身于书籍装帧这一新兴的设计门类之中，陈之佛先生便是这一园地中辛勤的播种者。

关于陈之佛先生在中国现代书籍装帧领域的探索与贡献，近20年来，很多学者已有一定程度的关注与研究。原中央工艺美术学院的邱陵先生在其所著的《书籍装帧艺术简史》[1]、《书籍装帧艺术史》[2]以及由他负责主编的《中国现代美术全集·书籍装帧艺术》[3]等著作中，给予陈之佛以很高的评价，充分肯定了他作为中国近现代书籍装帧艺术奠基人之一的历史地位。与邱陵持相似观点的，还有罗小华编著的《中国近代书籍装帧》一书[4]。相比较上述著作对陈之佛所作的简要评述，上海美术家协会的黄可先生在1983年第1期的《读书》杂志上发表了题为《怀陈之佛及其装帧艺术》[5]的专题论文，对其书籍装帧生涯及设计风格、艺术成就，展开了全面的考察与深入的分析。直至今日，这篇文章仍然是该专题研究领域最全面、最系统、最具价值的一篇论文。

除上述论著外，陈之佛先生的书籍装帧艺术也引起了海外诸多学者的重视。就笔者所掌握的情况，在此方面做过专门研究的主要有下面两例：

1. 美国学者司各特·米尼克(Scott Minick)与焦萍(Jiao Ping)夫妇著于1990年的《20世纪的中国平面设计》[6]。该书第3章《上海风格》(The Shanghai Style)中专门列有一节《陈之佛——纹饰为先》(Chen Zhi-fo: The Primacy of Pattern)，其中简要地介绍与评述了陈之佛的装帧风格。

2. 美国俄亥俄州州立大学朱莉亚·安德鲁斯(Julia Andrews)等人编著的《危机中的一个世纪——20世纪中国艺术中的现代与传统》。1998年，古根汉姆美术馆在纽约与西班牙的毕堡先后举办了同一名称的艺术展览，该书便是为展览而编写的。其中，朱莉亚·安德鲁斯撰写的《商业美术与中国的现代化》

(Commercial Art and China's Modernization)一章,重点回顾了民国时期书籍装帧的发展状况,而陈之佛是她研究的重点之一。她认为:"作为中国首位专业平面设计师,陈之佛尤为重要。"[7]

从上面的综述可以看出,对于陈之佛在中国近现代书籍装帧发展史上的贡献与地位,国内外的学者基本上达成了共识。目前存在的问题是,该课题的研究近20年来近乎于停滞状态,基本上仍停留在黄可先生《怀陈之佛及其装帧艺术》一文的研究深度,无论是史料的收集与考证,还是评价的方法与模式,都显得较为陈旧。在本文的写作中,笔者试图在上述两个方面进行一些尝试,以期能够对陈之佛先生的装帧艺术有一个更为详尽而又深入的认识。

一

研究陈先生的装帧艺术,首先必须了解其完整的职业生涯。黄可先生认为陈之佛书籍装帧设计的职业生涯始于1925年,终于1936年前后。其间可分为4个阶段:为综合性刊物《东方杂志》作装帧设计,是为第一阶段;为文学期刊《小说月报》、《文学》月刊设计封面,分别标志其第二、第三阶段;为上海天马书店所作的系列装帧设计是第四阶段。20世纪30年代中期之后,由于抗战的爆发以及陈之佛个人专业兴趣向美术教育以及工笔花鸟画创作的转移,其装帧设计生涯由此中断。

那么,这种"四阶段论"是否符合实际情况呢?答案是否定的。事实上,陈之佛一生所经手的装帧工作,远不止黄可提及的那几种。举例来说,黄先生文中认定陈之佛一生设计过的期刊只有《东方杂志》、《小说月报》、《文学》3种,并进而断言:"陈之佛的创作态度很严肃,不轻易有约必应,以免分散精力,影响作品的创作设计质量。"[8]然而,实际情况是,陈之佛装帧过的期刊应该不少于15种。就笔者的不完全统计,截止1949年设计过的期刊约有12种,具体如下:

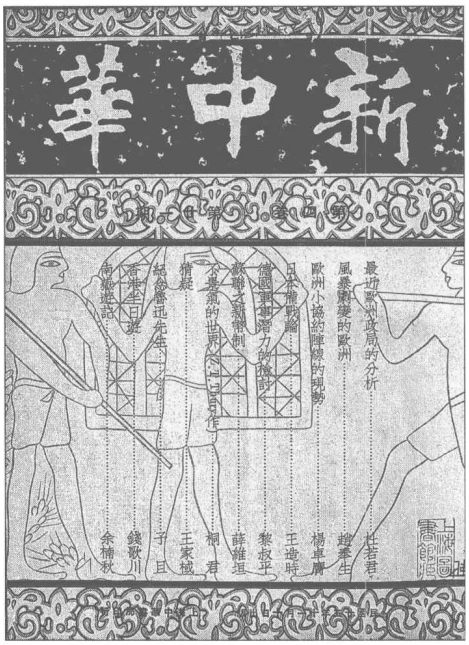


图1 《新中华》第4卷第21期,1936年11月

1.《东方杂志》 由第22卷(1925年)至第27卷(1930年),连续设计了6个年度;

2.《小说月报》第18、19卷,共24期,时间为1927—1928年;

3.《现代学生》第1卷的2、4、5、8、9、10期;第2卷1~10期,时间为1930—1932年;

4.《文艺月刊》第4卷1、2期,1933年7月、8月;

5.《新中华》第3、4卷,1935—1936年,共24期(图1);

6.《中山文化教育馆季刊》1935—1937年,共12期;

7.《文学》第1~4卷,1935—1937年,共24期;

8.《青年界》第12卷1期,1937年6月;

9.《文艺月刊·战时特刊》第4卷1、2期,1940年1月、2月;

10.《京沪周刊》1946年9月起,具体期数待查;

11.《学识》1947年,期数不详;

12.《中国杂志》第1、2期,1947年。

新中国成立后，陈之佛在繁忙的教学、科研与创作之外，并没有完全放弃装帧设计，其晚年参与设计的期刊约有3种：

1.《河南文艺》1954年；

2.《雨花》1957年1、4、5、6期；

3.《文艺月报》1957年4、5、6期(图2)。

以上15种期刊仅仅是初步调查的结果，也许还会有些疏漏。即便如此，陈之佛的装帧设计所涉及的刊物之多样、广泛，还是相当少见的。纵观整个民国时期，除了钱君匋等个别设计师外，陈之佛应该是最高产、最成功的杂志装帧设计师了。

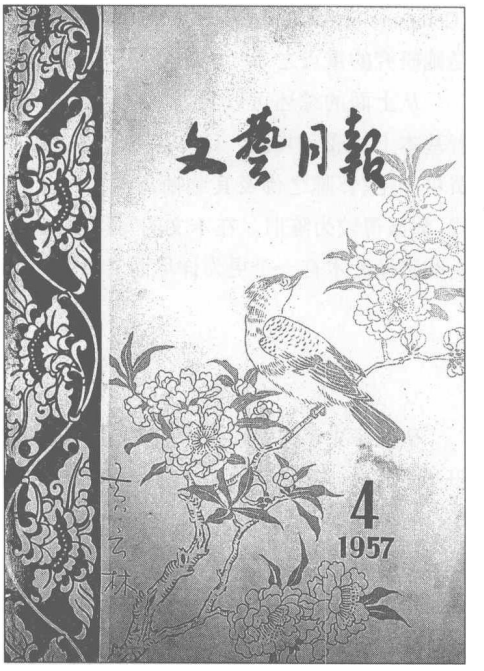


图2 《文艺月报》1957年第4期

除杂志之外，陈之佛也为出版社设计图书封面，其主要的合作伙伴便是上海天马书店。天马书店成立于1932年，是一家规模较小的左翼文化书店，1933年因推出鲁迅、茅盾、郁达夫、丁玲等著名作家的自选集以及其他一些进步文艺作品，而在上海出版界声名鹊起。然而，随着1934、1935年国民党政府“查禁左翼作家文艺作品的一百四十九种书目”的公布，天马书店出版的很多图书被列入禁书目录，书店的经营由此大受影响。此后，战火的日益逼近，更使得书店的经营雪上加霜，甚至不得不南下广东。1938年广州陷落，天马书店最终走上了停业的结局。在前后6年的经营中，天马书店出版的图书并不多，这其中有很大一部分经过陈之佛的装帧设计，特别是1933、1934年出版的图书其装帧基本上都出自陈之佛之手。这方面的作品，笔者曾经过眼的近20种。除此而外，有的研究者称，陈之佛也曾经为开明书店、大东书店等其他出版单位设计过图书，这方面的情况还缺少更多史料的佐证。开明书店曾为陈之佛出版过图案方面的几本论著，这几本书的装帧因此顺理成章地由他自己担纲。除此而外，在开明书店或其他书店出版的图书中，笔者尚未发现陈之佛的设计作品。1935年，陈之佛曾经参加过开明书店创办十周年的纪念活动，但其身份可能是作为作者与朋友，而不是作为书店工作的设计师。事实上开明书店拥有自己的设计团队，包括丰子恺、钱君匋、莫志恒、沈振黄等知名设计师，应该不需要求助书店外的自由设计师。

综上所述，陈之佛从事书籍装帧工作长达30余年，其中1925—1936年为其创作高峰时期；其一生设计过的图书、杂志的封面约有200种，其中杂志占主要的部分。

二

作为一名书籍装帧设计家，陈之佛的声誉最初是由商务印书馆的两本当家杂志——《东方杂志》与《小说月报》所奠定的。对比一下陈之佛为这两本杂志所作的装帧设计，会发现一些有趣的现象。前文提及的美国学者朱莉亚·安德鲁斯曾经做过这样的比较研究：图3为《东方杂志》第24卷第7号(1927年

图 3 《东方杂志》第 24 卷第 7 号，1927 年 4 月

图 4 《小说月报》第 18 卷第 6 号，1927 年 6 月

4月)的封面，采用的是古埃及壁画风格的装饰图案；图 4 为《小说月报》第 18 卷第 6 号(1927 年 6 月)的封面，采用的是近似于欧洲 19 世纪末“新艺术风格”的彩色玻璃镶嵌图案。两件为同一出版社、同一时期的杂志所作的设计，在题材、手法、风格、气质上存在如此鲜明的反差，几乎让人难以相信出自于同一人之手。这说明了陈之佛“因材施艺”、“因地制宜”的设计理念与设计方法，集中地体现了其统筹全局、突出系列形象、强化品牌定位的设计思想。

《东方杂志》1904 年 3 月创刊于上海，至 1948 年 12 月终刊，历时 45 年，是近代中国历史最久的大型综合性杂志，它以“介绍新知，启导国民”为宗旨，以时事政治为关注焦点，同时广泛涉及外交、实业、商务、交通、历史、舆地、文学、艺术等领域，视野开阔，内容丰富，上至天地之大，下至昆虫之微，无所不包，被当时的人们誉为“杂志的杂志，杂志的重镇”。在创立初期，即有“得一本《东方杂志》，便足周知中外近事”之说法。1920、1921 年之交，在“五四”新文化运动的冲击下，商务印书馆对该杂志进行重组，较为保守的主编杜亚泉去职，以钱智修取而代之，胡愈之担任其主要助手。在其后的几年中，胡愈之对杂志进行重大革新，全面采用白话文，积极介绍新知识、新思想，实际上承担了该杂志的主编工作。胡愈之少年时代便进入商务印书馆工作，对制版、印刷、编译、出版等各工作环节了如指掌，对书籍装帧问题也有很深的研究。为了使《东方杂志》在视觉形象、艺术风格上也能给读者以全新的印象，他挑选陈之佛来完成这一革新的重任。

针对该杂志的性质与特色，陈之佛的设计路线是“世界视野、中国气派”，大量运用来自古埃及、古希腊、古波斯、古代印度、古代美洲以及西方文艺复兴直至新古典主义的各种装饰母题、装饰元素与装饰风格，通过中国式的经营布局、版式设计与字体运用，使之转化为中国式、民族化的艺术气质、艺术品格，严谨而不拘束，端庄而不死板，华丽而不艳俗，兼容而不驳杂，充分体现出多变而又统一的视觉形象特征。例如第 25 卷第 9 期的封面设计，虽然采用作者偏爱的波斯装饰风格，然而通过边框纹饰的运用，使之拥有了中国式的雍容与华贵的气质；通过线

条与节奏等造型语言的改造与简化，使之显示出20世纪20年代的时尚气息(图5)[8]；再如第26卷第18期的封面设计，采用欧洲近代儿童书刊、文艺书籍常用的装饰形式，显示出作者对西方文艺复兴以来民间艺术与装饰风格的熟稔，同时通过舒卷的纹饰与刚劲的汉字的鲜明对比，形成刚柔相济、中西糅合的装饰风格(图6)。当然，除了上述“洋为中用”的实例之外，陈之佛也在封面设计中交替运用全然的中国古典风格，熟练运用汉代砖刻、隋唐织绣、明清雕漆等不同的民族装饰素材，使之从另一方面加强了杂志的视觉形象识别。单独地看，陈之佛为杂志所作的每一期封面都各具特色、自成一格，然而对6年中几十期封面作一个全面的审视，便会发现，在异彩纷呈的表象之下，它们具有气质上、品位上惊人的一致性与连贯性，可以说与杂志的思想内容交相辉映、相得益彰，为杂志树立中西合璧、兼容并包的品牌形象发挥了重要的作用。

陈之佛这种重视设计序列、品牌定位的设计方法，在《小说月报》的装帧中同样得到了全面的贯彻。与《东方杂志》相类似，《小说月报》也是办刊时间长、影响很大的刊物，和《东方杂志》、《妇女杂志》、《学生杂志》并列为商务印书馆的“四大金刚”。1921年，在商务印书馆对旗下所有杂志进行全面革新的背景下，老牌的《小说月报》也进行了彻底的改组，年轻的茅盾取代任职多年的王蕴章，担任杂志主编一职。在茅盾以及继任的郑振铎手中，该杂志从原先“鸳鸯蝴蝶派”的重镇，被改造为“文学研究会”的喉舌、新文学运动的阵地。鉴于该杂志革新后精彩前卫的内容与陈旧平淡的装帧之间存在巨大的反差，郑振铎从茅盾手中接办该杂志之后采取的一个重要举措，便是邀请陈之佛担纲装帧设计。

陈之佛为《小说月报》所作的设计，始于第18卷第1期。在这一期的扉页上，印有西谛(郑振铎)所写的《卷首语》：

“一线新鲜的晨光，晒照在墙头，不知名的鸟立在长着新叶之蓓蕾的树枝上宛转的清脆的歌唱着。

灰暗的漫漫长夜，别了别了！

懒散的无目的的冷漠的生活，别了别了！

那一线新鲜的晨光带来的是另一个光明的世界，

图5 《东方杂志》第25卷第9期

图6 《东方杂志》第26卷第18期

图7 《小说月报》第18卷第5号,1927年5月

图8 《小说月报》第18卷第8号,1927年8月

是另一种坚贞的勇毅的青年的生活,

是另一种充满了希望,充满了热忱,充满了兴趣的人生观念。

同伴们,同伴们,向着阳光走去,走去!

那里是活人的,是我们的生存的所在!"[9]

这一段话不仅是郑振铎对今后办刊方针的诗意阐述,同时也可以说是对陈之佛装帧设计的殷切期待。针对该杂志内容特点、办刊历史、作者构成以及读者要求,陈之佛为之确立了与《东方杂志》迥然不同的设计策略与风格定位。在装饰题材上,更多倾向于"风花雪月"式的浪漫主题,更多采用婀娜多姿、清丽可人的女性形象;在装饰手法上,较少采用历史性的装饰素材与中国化的装饰语汇,更多尝试原创性的装饰构图与西洋味的表现手法,从而突出、强化了该杂志年轻、活泼、清新、浪漫、现代、洋派的风格定位(图7、图8)。此外,为了在较短时间内使得杂志的新形象深入人心,陈之佛改变了在《东方杂志》设计中所采用的每隔两三期更换一次封面的做法,而是不辞辛苦地期期更换封面。

他的此类设计在风格上受到欧洲装帧艺术家的较大影响,其中主要是英国艺术家奥伯雷·比亚兹莱(Aubrey Beardsley)以及他在欧洲大陆的追随者凯·尼尔森(Kay Nielsen)、爱德蒙德·杜拉克(Edmund Dulac)、乔治·勒佩帕(Georges Lepape)以及艾尔特(Erte)等。这种糅合了新艺术风格、唯美派、表现派以及早期装饰派的装饰风格,以其感伤、抒情、优美而又神秘的魅力,对中国20世纪20年代后期的艺术与设计产生了深刻的影响。

在中国早期的书籍装帧名家中,陈之佛是最善于站在出版者的立场、以全局的眼光、系统的策略、连续的思维来从事具体设计工作的一个。他的这种特点,在为天马书店所作的设计中得到了淋漓尽致的体现。如前所述,在20世纪二三十年代上海多如过江之鲫的各类书店、书局与出版公司中,天马书店是一名后起之秀。它创办较晚、规模较小、资本有限。它远离书店与出版社云集的上海棋盘街与四马路(今福州路),而是开在北河南路的一条不显眼的里弄内。书店创办于1932年,发起人为浙江余姚籍的楼国华与韩振业(一说为楼子春与韩厥修,不知是否

为同一人)。不久,大革命时期余姚地区的领导人郭静唐(又名郭悒清)从杭州国立艺专来上海,担任了书店的经理与实际上的主持者。该书店为何以“天马”为名,现已无从考证,或许是出于“天马行空”之意。陈之佛与天马书店的发起人与经营者均属同乡,他们之间究竟是怎样的关系,现已难以查考,但可以确定的是他们之间应该有很深的渊源。陈之佛在一定程度上参与了书店的创建工作,同时偶尔也参与书店的日常编辑、组稿工作。他为书店做的第一项设计便是其整体的视觉识别形象,从书店的标志(一匹展翅的飞马)到图书装帧的基本样式(由翱翔于丽日之下、云海之中的双马所构成的环衬与扉页装饰)(图 9、图 10)。

天马书店是一所具有较高学术品位的进步书店,其出版的作家自选集丛书、天马丛书、流星丛书以及国际文学丛刊等在学术界、思想界、文艺界享有盛誉。针对该书店的性质与特色,陈之佛尝试采用鼎彝纹饰、石刻纹饰、花格纹样以及博古纹样等,形成简朴端庄、古雅沉着的装饰风格。例如《鲁迅自选集》、《创作的经验》、《苏联短篇小说集》、《婚姻与家庭》、《英雄的故事》(图 11)等,均属此列。这里仅以他为郁达夫《忏余集》所画封面,来做简要的分析(图 12)。由先秦青铜纹饰组合而成的装饰边框,围护着高度风格化的风景图案,依稀可以看出亭榭楼阁、堤岸烟树的景象,再配以坚若曲铁的花饰字体,整个设计风格统一、手法新颖,典雅古朴之中又显出一丝清新恬淡的诗意。不求对书籍内容作简单描摹,而是在纯粹的装饰之中暗含着一线若隐若现的联系。郁达夫在该书的序文《忏余独白》中这样描写道:

“在小学校念书的时候——也许是在进小学校之先——记得老爱走上离城市稍远的江边上去玩。因为在那里有的是清新的空气,浓绿的草场,和桑槐的并立排着既不知从何处始也不知从何处终的树影,而从树桠枝里望出去的长空,似乎总是一碧无底的。在这些青葱蓝碧的中间,记得还有许多喳喳唧唧和悠然长曳地沁的一声便踪影全无的飞鹰的绝叫声听得出来。置身于这些绿树浓阴的黄沙断岸中间,躺着,懒着,注目望望江上的帆船和隔江的烟树青山,我总有大半日白日梦好做。对于大自然的迷恋,似乎是我从小的一种天性。”[10]

由此可见,陈之佛的设计不仅考虑书店出版物一贯的风格特征,也不仅仅满足于用精美的装饰装点书籍的门面,他善于用多少含有一些象征意味、抒情意味的装饰细节来暗扣图书的主题与内涵,甚至于作者的思想、情愫与文风。

图 9 陈之佛为天马书店设计的标志

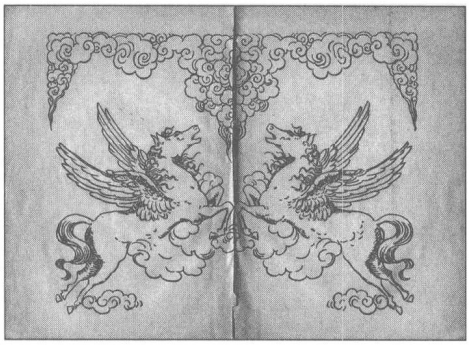


图 10 陈之佛为天马书店设计的环衬装饰

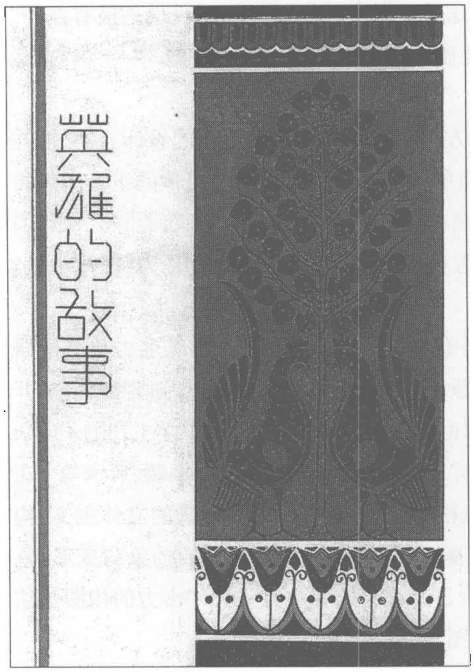


图 11 《英雄的故事》封面，天马书店

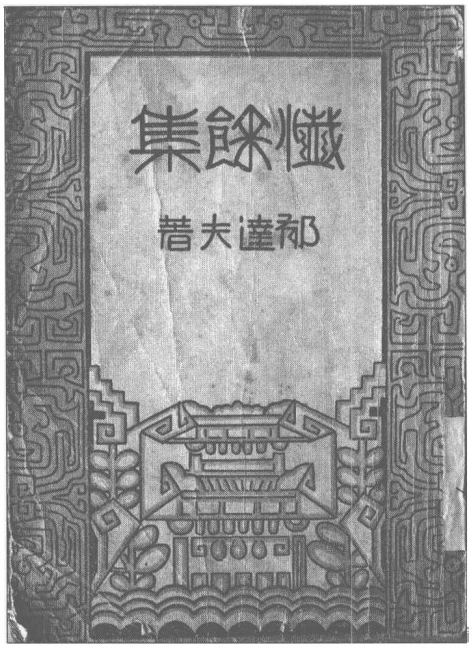


图 12 《忏余集》封面，1933 年，天马书店

三

作为中国近现代史上最早出国留学专攻图案设计的先驱者，作为中国现代图案学的奠基人，陈之佛从事书籍装帧最大的优势、最鲜明的特征便是对图案装饰出神入化的运用。和陶元庆、司徒乔、孙福熙、丰子恺、叶灵凤、闻一多等中国近现代书籍装帧的其他先行者不同，陈之佛不是由美术而设计、融绘画于装饰，他更多运用的是设计的、装饰的本体语言。他设计的封面，有意避免对情节、人物、场景等具体内容的描摹与直观的刻画，他所重视的是诗意的装饰，以及蕴涵其中若隐若现、似有似无的象征与隐喻，在强化、营造阅读的艺术氛围的同时，避免沦为文本的肤浅的复述，更反对喧宾夺主的设计作风。与此同时，他也不认为装帧的使命就在于书衣的美化，而是认为装饰同样体现作者的思想、情感与个性，同样可以给读者以心灵的震撼与情感的熏陶。

他说：

“至于装饰，则完全是考案者的分内之事。装饰和形当然非使看者或使用者产生美丽漫雅的快感不可，如果无意义的发挥个性于装饰之内，则不如使由装饰上而感知考案者的人格。故作者应表现自己之内面的活动，使色和形能涌出其潜在的生命，如此则真美毕露，而有永远的生命，决不至使看者或使用者只感有刹那间的虚饰之美了。”[11]

“大凡艺术都应是主观的表现，含有自由性。图案与绘画，其旨趣虽有不同，但是真有价值的图案，也不只是模仿的，非是主观的创作不可。对于大自然的一切现象，摄取其美的生命，一方推寻前人所残留的有价值的遗迹，作为基础，更通以自己的主观，创造一种新的美。这才是我们研究图案者所应了解而需特别努力的。”[12]

陈之佛认为研究图案的方针，大约可分为 4 种路径：

“(1)研究线、形、色调等美的原则。(2)由实际的经验和随时的观察，研究装饰、美术品、工艺品之类的实用的原则。(3)古代制作品的研究。研究古代的作品，只在装饰模样的历史的知识上着想，还是不足的。应该研究过去的作品中所含有的诸原则，人类和图案的关系，一种图案与

当时人民的生活和理想，究竟在怎样条件下才产生的，关于这等的研究，是最切要，而且也是最有益的。就是研究装饰的外貌，也比较还是在何时代或者何种原因要施装饰的这等问题上紧要些。……(4)自然的研究……”[13]

陈之佛早年的书籍装帧就是采用这种方法，例如为《东方杂志》、《小说月报》所作的设计。不过，在这些设计中也存在着一定的不足，主要表现为构图形式的简单与单调，图案与版式、字体的组合还显得较为割裂与孤立，这种情况随着20世纪30年代初来自法国的装饰派风格蔚然成风，随着陈之佛对当代西方设计思潮与装饰风格的学习与研究的深入，得到了很大的改观，其具体成果就是为《现代学生》杂志所作的设计。

《现代学生》月刊由号称上海四大书局之一的大东书局于1930年创办，主编者为著名古典文学研究专家刘大杰。该杂志的作者群囊括了蔡元培、徐志摩、赵景深、沈从文、钱歌川等众多知名学者，与开明书店所办、由叶圣陶主编的《中学生》杂志一起，被誉为20世纪30年代初期的两大中学生刊物。该杂志的装帧极为考究与新潮，其主要的设计者除陈之佛外，尚有日本、法国留学归来的江小鹣、唐隽等。在为该杂志所作的7种封面设计中，陈之佛一变早年的装帧风格，完全借鉴刚刚传入中国的立体主义、构成主义、表现主义以及装饰派的形式语言与造型元素，讲究版式的分割与动感、造型的抽象与变形、色彩的浓烈与对比。原先相互割裂的图形、文字与装饰，被组合进充满形式张力与视觉冲击力的构图与结构之中。它们标志着陈之佛全新的个人风格的确立(图13、图14)。

这种风格的形成，源自于陈之佛对以法国为代表的新兴艺术风格、装饰风格的研究。他在发表于1932年的题为《现代法兰西之美术工艺》的论文中，这样概括他的学习心得：

图13 《现代学生》第1卷第5期，1931年2月

图14 《现代学生》第1卷第9期，1931年7月

图 15 《未来世界》封面，1934 年，天马书店

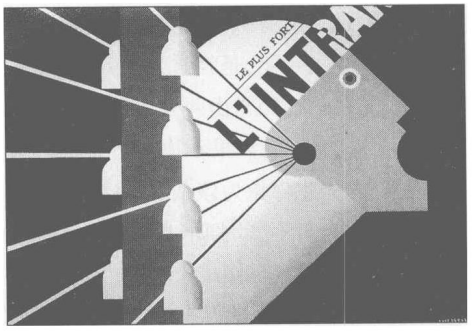


图 16 招贴画《不屈者》，1925 年，阿道夫·卡桑德拉设计

"最近法兰西的美术工艺，势已违反前代的复杂庄重，而倾向于明快简素了。……一方采入在北欧兴起的 Expressionisme，Constructivisme 及南欧发端的 Cubisme 等的新兴运动，把他们的精华吸收而消化之；一方又取东方工艺的清高的特质而融化之，而成立了一种新的工艺。……把这等精髓由法兰西自己久长的历史的艺术传统之元素，作正确的评判，再咀嚼吸收之作成他们独有的明快的色彩与明晰直截的形状，而树立他们的新美术工艺。"[14]

这一时期，陈之佛对法国装饰派的迷恋，还可以从下面这个例子中得到生动的验证。图 15 是他为天马书店出版的翻译小说《未来世界》所作的设计。这一封面并非陈之佛的得意之作，但却很好地体现出其创作与法国装饰派的联系。图中造型夸张、形式简洁的呐喊的人像，脱胎于俄裔法国招贴画大师阿道夫·卡桑德拉（Adolphe Cassandre）1925 年的作品，其原型是为一家报纸而作的招贴画《不屈者》（图 16）。两者的创作年代仅仅相差 10 年时间，陈之佛对国外设计前沿的最新信息的关注与熟悉程度，由此可见一斑。

当然，陈之佛也绝非全盘西化的拥护者，他追求的理想境界是中西合璧、相得益彰。《现代学生》的崭新效果固然令人耳目一新，但还是存在一定的不尽如人意之处，特别是由于过分追求块面的对比、构图的多变与形式的新奇，文字的设计忽视了信息的识别与传达，甚至出现了标题与图像不易辨别的缺点。目光敏锐的陈之佛很快就意识到了矫枉过正的不足，在其后为《文学》月刊所作的设计中，进行了巧妙的调整与改进，其中特别是为该杂志第 1、2 卷所设计的封面，运用立体主义、构成主义风格的简洁造型与几何构图，运用疾驰的列车、奔腾的骏马、林立的工厂与飞转的车轮等典型的形象，配合以硕大、醒目的汉字，手法简洁，风格现代，体现了作者举重若轻的艺术功力（图 17、图 18）。

四

作为著作等身的工艺美术理论家，不知道什么缘故，陈之佛并未就书籍装帧问题留下完整的论著，然而，他在设计实践领域的锐意进取、身体力行，还是对同时期乃至年轻一辈的设计师产生了显著而又深远的影响。让我们看一个有趣的例子：黄可先生在他的文章中曾经赞赏过《东方杂志》第 26 卷第 7 号

图 17 《文学》第 1 卷第 4 号

图 18 《文学》第 2 卷第 2 号

的封面，称赞它风格清雅、意境悠远(图 19)。然而仔细观察便会发现，图中标有一个“芑”字的签名，而不是像陈之佛通常的作品那样署名“佛”或者“之佛”。显然，这不是陈先生的手笔，是经常为商务印书馆设计封面的电影导演裘芑香的得意之作。正是从这一期起，《东方杂志》的封面经常由两人交替设计，其原因可能是陈之佛此时期远赴广东任教，难以做到每期都不延误。两人的作品，如果不加细心的甄别，实在很难区分。陈之佛对后学之辈的影响力，由此可见一斑。即使是在陈先生停止为该杂志设计封面后的很多年里，年轻的继任者们仍然刻意模仿他的风格，例如 20 世纪三四十年代都冰如、柴扉等人所作的很多设计(图 20)。对于他们而言，陈之佛的风格不仅是他们师法的对象，而且已经成为《东方杂志》固有特征的一部分。上述情况，在陈之佛曾经担纲设计的其他杂志中同样有所体现。它从一个侧面反映出陈之佛对中国近现代书籍装帧艺术的贡献之大、影响之深。

1937 年，抗战全面爆发之后，陈之佛的装帧设计生涯越过了辉煌的巅峰。然而，即便是在他去世 40 余年后的今天，他所设计的那些多姿多彩、美轮美奂的封面，依然鲜艳地存活于人们的记忆中。“随风潜入夜，润物细无声”，陈之佛的设计早已融化为中国现代装帧艺术风格的一个不可分割的部分，它仍将会对一代又一代的装帧工作者产生潜移默化的影响；给予他们绵延不绝的滋养。

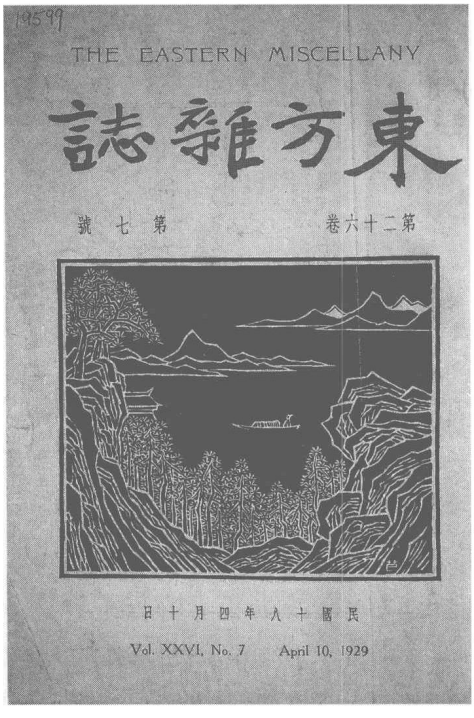


图 19 《东方杂志》第 26 卷第 7 号，1929 年 4 月，裘芑香设计

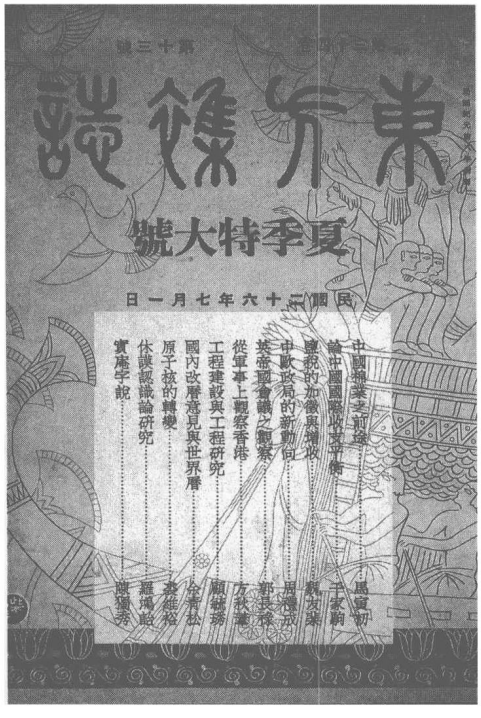


图 20 《东方杂志》第 34 期第 13 号，1937 年 7 月，柴扉设计

参考文献

[1] 邱陵. 书籍装帧艺术简史[M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社，1984

[2] 邱陵. 书籍装帧艺术史[M]. 重庆: 重庆出版社，1990

[3] 中国现代美术全集编委会. 中国现代美术全集·书籍装帧艺术[M]. 北京: 人民美术出版社，1998

[4] 罗小华. 中国近代书籍装帧[M]. 北京: 人民美术出版社，1990

[5] 黄可. 怀陈之佛及其装帧艺术[J]. 读书，1983(1):130

[6] Scott Minick, Jiao Ping. Chinese Graphic Design in the Twentieth Century[M]. London: Thames and Hudson, 1990

[7] Julia Andrews, Kuiyi Shen. A Century in crisis: modernity and tradition in the art of Twentieth Century China[M]. New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 1998:185

[8] 黄可将该封面的装饰母体解为“与鹿相伴的嫦娥”，这显然较为牵强。

[9] 西谛. 卷头语[J]. 小说月报，1927(1): 1

[10] 郁达夫. 忏余集[M]. 上海: 天马书店，1933

[11] 陈之佛. 现代表现派之美术工艺[A]. 陈之佛. 陈之佛文集[C]. 南京: 江苏美术出版社，1996: 2

[12] 陈之佛. 图案美构成的要领[A]. 陈之佛. 陈之佛文集[C]. 南京: 江苏美术出版社，1996: 302

[13] 陈之佛. 图案法 ABC[A]. 陈之佛. 陈之佛文集[C]. 南京: 江苏美术出版社，1996: 63

[14] 陈之佛. 现代法兰西之美术工艺[A]. 陈之佛. 陈之佛文集[C]. 南京: 江苏美术出版社，1996: 162

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2006 年第 2 期

传承与发展
——关于非物质文化遗产的保护

徐艺乙

随着中国经济的迅速发展，中国人的生活方式产生了根本性的变化。原先依托于传统生活方式的各种文化形态逐渐脱离了现代的社会生活，成为历史的一部分。在此过程中，基于物质形态的文化传统、尤其是具有历史、科学、艺术的价值的造型的样式，作为“文物”已经得到了基本的保护。而那些与群众的社会生活密切相关的、以非物质形态表现着的口头文学、表演艺术、节庆礼仪、民间知识与手工技艺等的依靠行为方式传承的“看不见”、“摸不着”的文化样式，却因为失去了生存的环境而处于濒危状态。江苏省作为现代化进程较快的经济发达地区，这样的态势尤为明显，应当予以足够的重视。

认识：遗产与资源

作为文化遗产的非物质文化，是人民群众的伟大创造，有着繁多的品类、悠久的历史和厚重的内涵；无论是内容还是形式，具有积极向上、健康有益的意义；而其在延续中华民族的文化传统、维护国家的文化主权、保护国家的文化安全、提高国家的文化地位等方面所起到的巨大作用，更是其他的文化事项所无法取代和比拟的。如今，在党和国家大力倡导保护传统文化遗产的背景下，应当进一步地认识非物质文化遗产的价值，界定非物质文化遗产的成分，提取其中积极向上、健康有益的要素，利用其有意味的形式进行恢复和重建，为社会主义文化的繁荣提供养分，从而满足人民群众日益增长的文化生活需要，构建社会主义的和谐社会。

江苏省是非物质文化遗产留存较为丰富的地区，2006年5月，中国政府公布了第一批“国家非物质文化遗产名录”，有10大类518项，江苏省共有37项入选其中，入选项目数仅次于浙江省，名列全国第二。在此之前，发端于江苏地区的昆曲艺术和在江苏民间广为流传的古琴艺术，作为中国政府选送的非物质文化遗产项目先后入选由联合国教科文组织公布的“人类口头和非物质遗产代表作名录”中，江苏省的非物质文化遗产以其优异的品质得到了中国政府的肯定和国际社会的关注，也得到了国内外专家的好评。与传统的物质文化遗产一样，非物质文化遗产也是当代发展先进文化的重要基础，保护和利用

好江苏省境内的非物质文化遗产，对于落实科学发展观，建设文化江苏，实现以人为本，推进“两个率先”，促进江苏经济社会的全面、协调、可持续发展具有重要意义。

社会经济发达的江苏省有着悠久的历史文化传统，根据考古资料和历史文献，南京及附近地区在数十万年前就有人类活动；6000多年前，南京、高邮、海安等地和太湖流域附近相继出现了原始村落，开始了原始农业生产；3000多年前，江南地区的青铜器的冶铸和锻造技术以及其他品类的手工艺产品已经达到了很高的技术水平。进入封建社会之后，在江河湖海天地之间，人民群众创造出丰富的文化产品和文化传统，既包括建筑、园林、器具等的物质文化，也包括昆曲、古琴、吴歌、节庆、礼俗和传统手工艺等的非物质文化，从而形成了具有江苏地方特色的历史文化传统。这样的历史文化传统以其鲜明的地方特色区别于他处，又以优异的品质和数量胜于他处，是历史遗留给我们的宝贵遗产，应该善待之。

如果说，物质文化遗产是一个国家或民族广大民众所创造、享用和传承的社会生活文化中的物质文化遗存和精神文化的物化遗存，那么，非物质文化遗产则是在其自身活动的进程中保留和传递着一个国家或民族的历史记忆、情感、经验和智慧，是民族文化认同的重要基础。长期以来，由于泛政治化的影响所导致的认识上的偏颇和社会文化发展之不平衡，大多数物质文化遗产的保护已经形成了良好的机制，而非物质文化遗产则处于自生自灭的状态。当前，文化遗产的保护已经成为国家文化发展战略的重要组成部分，“扶持对重要文化遗产和优秀民间艺术的保护工作”，继承弘扬中华民族的优秀文化遗产，已经成为党和政府乃至全社会的共识。在这样的背景下，非物质文化遗产的保护与传承的问题以挑战的方式凸显在人们的面前。

与所有的文化遗产一样，非物质文化遗产也是历史的遗存，但由于其自身的不用文献传衍、没有固定的物化形式等的特点，使得非物质文化遗产在社会生活方式发生剧烈变化的今天正面临着一个从未有过的危险处境。在这样的情况下，我们必须运用全部的智慧予以抢救和继承，而当今政治开明、国泰民安、经济发达的时代亦能够为抢救和继承提供多方面的保障，从而使非物质文化遗产能够得到良好的保存，以利于未来的发展。从技术的角度来看，保存是采用多种手段对非物质文化遗产的现状进行客观的记录，而保护则是通过非物质文化遗产的传承与发展来实施的。保存处于濒危状态的非物质文化遗产，是人类文化发展进程中的必然，但并不是说被保存的非物质文化遗产都需要在当代传承发展，文化遗产的传承与发展必须符合社会进步的需要，符合人民群众的需要，同时，还要符合非物质文化遗产自身的发展规律。当然，采用技术手段保存的非物质文化遗产只能是遗产而已，要使之成为新时代的先进文化发展的有效资源，还有大量的、细致的、艰苦的工作要做。

自第一批“国家非物质文化遗产名录”公布以来，全国各地在国务院《关于加强文化遗产保护工作的通知》的精神指引下，按照国务院办公厅《关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见》要求，全面展开了非物质文化遗产的普查、宣传、保护工作，在全社会的重视和支持下，大量的具有地方特色的、曾经让人“熟视无睹”的非物质文化遗产项目被发掘出来，其品类之丰、数量之多，已经超出了人们的想象。在多数情况下，这些非物质文化遗产的项目得到了理性对待和妥善处理。但也必须注意到，一些官员出于急功近利的目的，将非物质文化遗产的项目看做是政绩的资源，重申报而轻保护，所有项目不论其是否具有历史、科学、艺术的重大价值，是否符合申报的标准和范围，都将申报成功国家级项目为目标，把申报工作与保护工作等同起来，从而使非物质文化遗产的保护工作流于形式；一些“有眼光”的商人则打着“保护”的旗号，在没有经过科学的分析、研究、界定之前，便直接对某些具有较高经济价值的

非物质文化遗产的项目进行了粗放型的开发，在“专业人员”的指导下粗制滥造成为“新的经济增长点”，使得这一部分的非物质文化遗产资源因过度开发而面临枯竭；更有一些“聪明人”，以其五花八门的方式对非物质文化遗产进行了伤筋动骨的改造，使之成为不伦不类的新民俗项目；而一部分暂时没有利用价值的则被搁置到一边。表面上看起来似乎轰轰烈烈、热闹非凡，也能勉强算是某种程度的保护，然而在此背后所隐藏着的，则是非物质文化遗产之活力不再、后继无人的濒危状态。

界定：理论与实践

客观地说来，面对历史遗留给我们的如此厚重的非物质文化遗产，多数的专业工作者由于尚未完成应有的思想准备、理论准备和制度准备。虽然对其价值以及保护工作的重要性有所认识，但在非物质文化遗产保护工作的实践中还是显得力不从心，尤其是在进行具体的工作时，对某些项目能否确定为非物质文化遗产，对其是实施保存还是保护，以及类型的归属等问题，往往无从下手。虽然国家在最近一段时期颁布了一系列关于非物质文化遗产保护工作的文件，为各地的非物质文化遗产的保护工作指明了方向、提出了要求，国务院公布的“国家非物质文化遗产名录”也为地方的名录评审工作提供了样板，但是从当下和未来的发展去考虑，依然需要尽快地建立起具有中国特色的非物质文化遗产保护的理论体系，为正在进行中的非物质文化遗产的保护工作提供强有力的理论支持。

当前正在推行的非物质文化遗产的保护工作，是文化部实施的中国民族民间文化遗产保护工程的延续，但其工作的对象、内容和品类已经有所变动，工作的范围也扩展了许多，保护的力度亦有所增加。对于所有正在从事非物质文化遗产保护工作的专业人员来说，这样的变动和扩展过程也是对非物质文化遗产逐渐深入认识的过程。由于非物质文化遗产的保护工作在多数情况下是带有抢救性质的工作，同时也是一项全新的工作，其基础理论的研究和评价体系的建立，只能是在非物质文化遗产保护工作的进程中边实践、边总结，才能逐步建立起来。江苏省的非物质文化遗产保护的工作起步较早，并且已经建立了队伍，取得了经验，应当组织专业人员及时进行总结，争取在非物质文化遗产保护工作的理论上有所突破、有所建树、有所贡献。

如何界定非物质文化遗产，是当前非物质文化遗产的普查和保护实践中所面临的首要问题，同时也是一个需要探讨的重要理论问题。对非物质文化遗产的界定，关键在于建立科学的评价体系。而这样的行之有效的评价体系的建立，应当在深入认识非物质文化遗产的本质特征的基础上来进行。非物质文化遗产是在中国民间的社会生活中广为流传的，有着历史、科学、艺术的意义的，并且与广大劳动者朝夕相伴的文化形态，是人类文明发展之基础，是民族的精神财富和心理、情感之积淀，是构成民族精神家园不可或缺的重要源泉。非物质文化遗产承自远古的农业文明传统，长期以来在社会生活中与人们(主要是劳动者)朝夕相处，满足着人们日常生活中对物质文化和精神文化等多方面的需求，给人们的社会生活带来了诸种乐趣和便利，是“居家过日子”的传统。

作为一项由政府主导、社会各方参与的文化工程，非物质文化遗产的保护工作是在“保护为主、抢救第一、合理利用、传承发展”的总体方针指导下进行的。在实施保护与抢救的过程中，必须对非物质文化遗产的原真性(Authenticity)予以充分注意，才能够使非物质文化遗产在新时期得到传承与发展，并且在社会主义的新文化建设中得到合理利用。非物质文化遗产是历史的产物，虽然可以根据其属性特征

分出若干种类或若干品种的单体项目，但是其单体项目的构成元素也是极为繁杂的。在对单体的非物质文化遗产项目进行评价时，就必须按照历史唯物主义的观点和方法进行，可以根据其历史作用的倾向性大致划分出“先进的”、“健康有益的”、“落后的”和“腐朽的”几种类型，然后再确定是将其保存起来、还是让其传承发展。而不是按照时下的实用主义的标准，简单地将单体的非物质文化遗产项目的构成元素分成精华与糟粕分别进行扬弃，使之成为面目全非的事物。就目前所掌握的非物质文化遗产的情况来看，具有健康有益之倾向的项目是其总体数量的绝大多数。

在探索具有中国特色的非物质文化遗产保护的实践过程中，中国政府正在推行的是建立以名录体系为基础的保护体系的工作，这样的名录体系分为国家、省、市、县四级层次，基本上可以有效覆盖目前正处于濒危状态的各种类型的非物质文化遗产的项目。进入不同层次名录的非物质文化遗产项目只有保护范围的大小之分，而没有价值的高低之别。所有的非物质文化遗产都是中华民族的宝贵财富，都将在公共财政的支持下受到国家的有效保护。先期进入名录的非物质文化遗产项目，多数处于极度濒危状态，需要实施抢救性的保护。而一部分在现代的社会生活中继续存在并得到良好发展的非物质文化遗产的项目，就无需实施抢救，也不需要公共财政的支持。比如起源于宋代的月饼制作技艺，曾经作为中秋节习俗的组成部分广为流传，虽然今天的中秋节内容已经与传统相去甚远，但月饼的制作技艺却发扬光大，其保护是可以暂缓一步的。

保护：传承与发展

文化遗产的保护是国家文化发展战略的重要组成部分，随着社会主义文化建设的深入发展，被视为民族的精神家园的非物质文化遗产将会发挥其他文化事项不可替代的作用。近几十年来，基于政策的推动、法律的许可、政府的主导和专业人士的努力，已经淡出现代社会生活的非物质文化遗产，或者是通过某种形式被记录在案，或者是经过一定的程序而成为某类“遗产”的一种，或是被当作“文物”进入了博物馆的藏品序列，过去曾经在民间社会生活中广为流传的常识，也已经登堂入室，成为专家研究的学问。如此，虽然从某种意义上来讲已经开始或正在进行保护，但是从非物质文化遗产的整体状况和绝对数量来看，其保护的力度是远远不够的，保护的方式基本上也是被动的。

非物质文化遗产是历史的产物，是在一定的历史时期的环境中生存与发展起来的，并且伴随着人们的生活一直流传延续下来。如今，随着生活方式的变化，原有的非物质文化遗产的生存环境已经不复存在，多数的非物质文化遗产处于自生自灭的境地，在新的历史时期对非物质文化遗产实施积极的有效保护，已经成为落实科学发展观、实现社会的可持续发展的重要课题。当然，仅仅对非物质文化遗产保护的意义有所认识是不够的，还应当积极地创造条件，让非物质文化遗产走向群众、走向社会、走向市场，在新时期的生态环境中得到传承与保护。非物质文化遗产走向群众，便是把历史上人民群众创造的宝贵财富还给人民，让这些曾经与人们朝夕相伴的文化通过人民群众的恢复与重建再创辉煌，成为社会主义新文化的有机组成部分；非物质文化遗产走向社会，是要让全社会都来关注中华民族文化的传统与发展，在科学发展观的指导下予以合理利用，使之成为先进文化发展的坚实基础；非物质文化遗产走向市场，可以在有效保护的前提之下，通过多种方式和一定规模的创意开发，创造出新的既有时代特点、又有传统内涵的产品，通过市场经济的调节来为人民服务，为社会主义服务，从而创造出经济效益。

虽然当前的非物质文化遗产的保护工作是以政府主导、社会参与的方式进行，但是，人民群众才是非物质文化遗产的保护主体，真正的有效保护是在民间。历史上的非物质文化遗产的创造与积累是人民群众智慧和创造力的体现与物化，在新的历史时期，非物质文化遗产的传承与发展依然要依靠人民群众。以行为方式为主要传承途径是非物质文化遗产的重要特征之一，中国的非物质文化遗产虽然是老百姓的作为，却也是博大精深的知识系统，与人们的社会生活有着密切的关联，在事物的运行和使用的过程中通过耳濡目染、口传心授的方式进行传承，并在生活中通过不断地实践得以调整和巩固。当社会的发展使人们的生活方式产生了根本性的变化之后，不着文字的民间生活的常识和技能便失却了生存的基础和环境，转化成为人们记忆的一部分。一般说来，人的记忆是极易耗损的，而技能也需要时常操练。因此在当下，需要对非物质文化遗产进行普查、记录，同时，也要采取措施对非物质文化遗产的知识和技艺的持有者进行保护，对“人”的保护才是根本性的保护。

作为非物质文化遗产的民间艺术乃至民俗文化的恢复与重建，也是当今“建设新农村”的进程中的农村文化建设的重要组成部分。丰富多彩的民俗文化与源远流长的民间艺术，能够通过其约定俗成的程式，营造出天时、地利、人和的喜庆气氛。更为重要的，是在“居家过日子”的平常生活中，通过人们积极参与和认真创造，使得各种无形的民俗文化和有形的民间艺术得以传承。在中国的农村中，人们对参与各种民间文化活动的态度是非常积极的。任何形式的民间文化活动，多是在老年人的直接指导下，由成年人来操办的，年轻人通过参与进行研习，而少年儿童则在参与的过程中耳濡目染受到教育。人们在参与和创造的实践过程中，不仅自己得到愉悦和享受，也将欢乐和幸福带给了他人。这样的传承方式，对于非物质文化遗产的发扬光大和人的全面发展有着极为重要的意义。

“国家非物质文化遗产名录”的建立，标志着非物质文化遗产的保护已经进入全面、广泛而深入的发展时期。由于非物质文化遗产保护的相关法律和全面规划的缺失、公共财政支持的不足、专业人才的稀缺，致使非物质文化遗产保护工作的整体发展之不平衡，各地保护工作所面临的形势不容乐观。国务院颁发的《关于加强文化遗产保护的通知》对于打破长期以来计划经济体制形成的桎梏、消除非物质文化遗产保护工作中的泛政治化影响有着极为重要的历史意义。2006 年 11 月 1 日起施行的《江苏省非物质文化遗产保护条例》，对江苏省率先在全国建立非物质文化遗产的保护工作秩序有着积极的指导意义，2007 年 3 月 24 日公布的首批“江苏省非物质文化遗产名录”必将进一步推动江苏省的非物质文化遗产的保护工作向纵深发展，促进非物质文化遗产保护工作的法制化、科学化和规范化。

视觉悖论与设计策略

曹　方

视觉情景：读图时代来了！

“我们的时代是一个视觉时代，我们从早到晚都受到图片的侵袭。”英国艺术史家贡布里希在1972年发出了这样的惊呼。然而，在30年之后中国也已经进入了这样一个“视觉时代”，步入了“图像将取代文字的统治地位”的视觉情境之中，一个“读图”时代就这样不知不觉地来到了。同时，视觉中已远不止是图片，印刷品、广告、网页、多媒体、电视、影像等形式，多样化、全方位地占领着人们的视觉。于是，它让我们看到：

“图象”、“图像”、“图形”等词汇之间，为语义的纷争作出各自的诠释，使得一张图片往往有好几种身份；

“装潢设计”、“商业美术设计”、“平面设计”、“视觉传达设计”、“多媒体设计”、“印刷设计”等，学院中的同一个专业有许多学名，常常一个专业在几年之内几易其名。

“视觉传达”、“视觉语言”、“视觉思维”、“视觉形式”、“视觉艺术”、“视觉效果”、“视觉设计”、“视觉冲击”、“视觉文化”等等演化出一个词组的谱系，“视觉”作为一个前缀有着很强的组词能力，它可以解释并形容艺术与设计的无数行为、特质、作品及意义。

有关视觉传达的教材、图集、技法书、音像读物、设计史等，加快了出版印刷速度，而一本《视觉传达设计》，大16开本，800页，图文并茂，光目录就有21页之多。

广告人、图形设计师、电视人、媒体制作人、形象设计师、形象顾问、漫画家、平面设计师、摄影师等等，从事视觉图形、图像设计与生产的职业迅速增长，人数众多。

视觉传达设计，是一种以“图”作为信息载体的艺术与传播结合的设计形式。设计师以图像与图形表达创意，并形成人与人、人与社会进行信息交流的设计形态，或者说，每一个人都以此作为视觉生活的基础之一，是人们对视觉信息的共享行为及其方式的展开。“视觉”已经表明，它作为一种独立的传达手段而存在，并且在与其他设计形态的比较中，成为一种表现力更为充分的设计方式。100年以来的科学技术、社会经济、文化艺术的迅速发展，使人们真正认识到视觉语言的功能及其所潜在的巨大价值，

印刷媒介、感光材料媒介、电波媒介、光效媒介等传达手段，更是极大地丰富了人们的视觉空间，而视觉传达设计的新趋势——计算机技术和传播方式的整合的影响正变得清晰，显然它将产生更大的视觉能量。实际上，视觉传达设计作为一个深受西方文化和传播学影响的学科名称，其本身的出现，就是视觉效应拥挤、爆炸的一种结果。如果说，工业革命极大地扩展了人的体能，那么信息革命正在使我们的感觉器官和接受方式、能力迅速地延伸。

视觉变异：从自然形象走向人为符号

随着人类文明的进步体现为现代化，而现代化又展现出都市化，这使得图像、图形的设计与其结果——人为的符号系统越来越发达。正如不少西方学者（如波德里亚）所指出的那样，我们越来越生存于一个人为虚拟的视觉世界中，符号也已失去了与实在本来所具有的模仿和再现关系。同时，图像史的发展趋向也十分明显地说明着这一点。如果说传统艺术及设计偏重于对自然对象的刻印的话，那么，当代视觉艺术与设计早已转向人为的事物，甚至完全不存在的幻想之物的表现。如同美术史家休斯所说："我们与祖辈不同，我们是生活在一个我们自己制造的世界里。自然已被拥塞的文化取代了。我们有理由认为，不但我们的生存环境越来越人为（文化）化（这里"文化"的意义与"自然"相对），而且我们的视觉也越来越如此。"

人的视觉需求随着文化的发展而日益提高。人们已经不满足于那些单纯的自然形态的视觉形象，在其复杂性、视觉冲击力和联想等方面，现代视觉设计已经走得很远了。从客观方面来说，日益复杂多变的视觉文化，有一个不断趋向于完善和纷杂的发展逻辑；从主观方面来看，作为文化生产和消费的主体，人的视觉要求和期待也有一个不断提升的对应过程。这种视觉的丰富性与人为化有着太多的呈现：

（1）图像与图形从写实的装饰的描绘，发展为刻意的变形、变色、变局（构图），而平实、准确、流畅、明快、清晰的手法也为虚幻、透映、错位、解构、叠印、倾斜等手法替代，视觉情绪也从和谐、完整、愉悦、单纯，置换为另一组形容词：混杂、强烈、刺激、不和谐、荒诞、模糊。

（2）视觉语言发展到后现代主义、解构主义时，不再只是形式表现的视觉效应，而是带来了视觉意图的不可理喻，虽然在视觉外观上并没有向前继续滑行，但其视觉情景更使人困惑迷离。图像与图形在视觉接受时需要断想猜测，或如同猜谜一般，或好像智力测验一般。因此，它们在平凡、正常的视觉状态下，表现出不一般的视觉隐喻、文脉、背景、象征等。

（3）包括图像的构成——版式与编排，也从单纯走向复杂，一部版式设计史，从古典式、网格式到自由版式，把人的视觉流程从清晰引入了迷离的变化，真可谓大有目不暇接之感，它使人在一种视觉趣味中遗失了路线，使版式失去了"式"的感觉，又使视线变得四通八达。

视觉悖论：餍足与匮乏

在视觉文化发展到今天，一种视觉传达设计的文化悖论出现了。

所谓视觉文化的悖论，是指视觉传达设计的演化，图形、多媒体、网络、影像、图像及现代艺术的高度发展使得人为符号化迅速成为普遍的设计景观。在这样的条件下，图像成为设计文化"主因"或主导

形态的同时，带来的一个令人困惑的设计的问题：一方面，视觉图像的生产、传播和消费越来越丰富和复杂，形形色色的视觉图像，尤其是需要人们猜测、讨论、语义多元及令人难以解读的视觉形象，充斥在社会经济、文化及日常生活的各个方面，以至于我们无论在何处都无法摆脱设计——人为的视觉形象的层层包围，因此，在比较的意义上说，当代人是生活在一个视觉刺激富裕乃至过剩的文化氛围中；另一方面，尽管在当代设计中的视觉图像的过度生产和消费特征越来越明显，尽管种种新奇的视觉图像不断被创造出来，但由于图像越来越倾向于人为的、刻意的策划和刺激，使得生活在如此文化中的人们感到某种视觉要求的匮乏或缺失。

这个悖论，可以具体描述为两个方面。就设计而言，它体现为视觉表现的复杂性、多样性和效果的急速倍增，同时又展现为这些图像样式的同质性、类型化和仿象化倾向更为迅速的增长。就视觉接受而言，使这个悖论呈现为一方面文化的消费者大量甚至过量地消费种种图像，出现了心理学上所说的“神经餍足现象”；另一方面由于形象的同质化和类型化，尤其是人为设计和虚拟化，难于解读性，使得消费者在过剩消费之后明显感到某种视觉上的“匮乏”，以至于在这样的视觉充裕设计文化中产生相反的视觉愿望，及企图逃避人为的刻意策划的形象世界，摆脱人为符号的追踪和压制，寻找未经“人化”的自然化的视觉体验，体验自然、单纯、简洁、明快的视觉感受。它涉及视觉形式语言的自然化、明确化及单纯化与人为化、模糊化与复杂化的矛盾关系，涉及视觉语义表现的文化心理认同关系问题，也涉及未来人类视觉语言的生存环境问题。

这一悖论说明了媒介文化的出现是不可避免的发展趋势，人处于一种越来越依赖媒介的交往情境之中，并且媒介在现实文化中逐渐广泛地制约着我们的观念、价值和意识形态，而在由媒介所营造的世界中，视觉图像是一种最为基本的符号或表征类型，它正是产生视觉悖论的重要方面：

(1) 电脑动画刻意制作出的效果使人进入到科学、宇宙、天体、生命、未来世界的内部，给人神秘莫测的幻觉；工作站电脑、网络系统图片、激光打印、喷墨、扫描效果等等又构成了数码语言的幻境形式。

(2) 网上流览，充斥眼中的大多是些没有经过“设计”的页面，在这些网站中看到的是技术的展示、内容的罗列、图像的堆积，缺少蒙太奇的组接，得不到视觉的秩序的引导。

(3) 图形普遍采用的超写实主义的表现手法，强烈刺激，如一本红色的书似锋利的刀片将一个光秃的人头一劈为二，在这里，视觉诗人为我们展现的是脑外科手术所带来的文化恐惧感。

(4) 不少图像怪异或令人不安乃至恶心，如超出常规尺寸的手法表现一只死去的苍蝇、蠕动的蚯蚓或科幻世界中怪异的数字化拟人拟兽的图形。

(5) 一些“设计者”的主观想象往往充满怪异、狂烈、不安、惊悸的、不和谐和刺激性情绪；或追求一种扑朔迷离、激发欣赏者对前后联系和趋向产生猜测、虚实相生的令人捉摸不定的朦胧手法。

(6) 举目四顾，到处是人为的精巧设计和形象，甚至人自身的自然也不再自然，而是高度人为形象化，诸如种种新奇的时尚、服饰、健身、美容、染发等形象设计，以及使新郎几乎认不出新娘的柔化的婚纱摄影，所改变的不只是客观的物质世界，同时也深刻地改变了我们自身的主体世界。

视觉策略：单纯、自然、传统风格的调节与平衡

我们的文化正在进入城市文化、媒介文化和消费文化，三者的合力塑造了形象符号的基本属性。我

们面对广告、影视或印刷物，不仅是面对个别的形象，同时也是面对消费社会的形象并在消费着形象。形象的使用价值和交换价值之间的辩证关系，制约着形象的传播和理解。

伯格在其颇有影响的《看的方式》一书中，形象地描述了现代形象化生存的现状，他写道："在我们所生活的城市里，我们所有人会见到成百上千的日常生活广告形象。没有任何其他形象会如此频繁地面对我们。"当然这里的形象主要是指人造的种种形象，从影视到广告，从报纸到卡通，人造符号的充分形象化已经在许多方面呈现，以至于有些人欢呼"读图时代"的来临。由于大量的机械复制成为可能，我们越来越生存于一个人为的符号化的社会之中，形象对人的包围和追踪便是一个不可遏制的趋势和普遍的日常生活景观。

因此，我们不得不从视觉文化的角度来认真思考与视觉图像的生成性质与方式，重新呼唤那些曾经熟悉而又亲切的设计手法：

(1) 自然而单纯的图像为人们提供了一种视觉畅游的可能性，自然化图像世界的无限绵延，单纯化视觉形象的自由延伸，使人获得一种视觉活动的超越和解放。如一幅洗眼液广告，是以一只特写逼真的眼睛摄影图片呈现，眼球中是一根汽车挡风玻璃窗上摇动着的雨刮器。

(2) 单纯的图形往往能证明哲理，简洁应该比复杂更能吸引人们的视线，巧妙的视觉创意就在那不经意之间。如一幅题为"退休后选择哪种生活方式取决于你"的公益广告，画面以简洁手法突出两根一正一倒的手杖为视觉要素，正立的手杖无疑是拄杖蹒跚者的象征，倒立的手杖却微妙变形成了高尔夫球棍，它的象征不言而喻。

(3) 从城市化的人为形象符号的重压中逃脱，转向质朴的原生态的自然，就是抑制人为视觉的暴力和压制的一种策略。如一幅爵士音乐节招贴画，图形是一只长了树皮的小号，一枝嫩芽从树中长出，充满了生命力，象征了新一代的音乐家出生于爵士乐这棵大树，整个视觉中充满了抒情的哲理意韵。

(4) 正如人们的视野陶然于大自然的广袤无垠或鬼斧神工，人的视觉在大多数情况下应该是高度自由的，是一种眼与心的协调。如以摄影完成的一幅风景名胜，不用再解释什么，作为旅游招贴已足够用了。

(5) 人们也需要简洁的，或者说就是简单的、真实的图像来满足一种情绪。如一张老照片、一件老家具、一个汉字，就足以满足人们的视觉愿望，或是一种怀旧情绪，因为那实际上是一种视觉的心理需求。

(6) 当然，视觉并不排除丰富。如美国迪斯尼公司的《恐龙》即是一个新的视觉典范，电影工作者将众多的三维、二维电脑动画的片断、实拍场景和微缩模型场景艺术地组合而成，在影片中使其不留痕迹地把拍摄和三维动画融为一体，不但达到出神入化的视觉境界，而且使观众对视觉的需求有极大的满足感。

从某种意义上说，"设计"本身就是一种高度人为化的行为与事物，设计视觉化即设计图像的生成，这是一个创造具体形态的过程，即从具象、心象、意象、表象或泛象转化成能引起人与人之间信息交流的具体形态和姿态的过程。作为一种生成方式、设计图像就是信息的编码，由于载体的不同，使得信息的编码方式形成差异，因此设计的生成方式也各不相同。然而，信息中绝不能缺少这样的编码符号：单纯、自然、简洁、和谐、朴实、亲切、古典、传统等等。我们的视觉文化人为的消费主义的形象过度泛滥，显然缺少这样的特质。

其实，几乎所有的人都知道这样的道理：当一种文化倾向出现时间太久，或发展到一定时期时，它

往往会被另一种文化倾向或对另一种文化倾向的向往与倾向所替代，这是一个不断循环反复的过程。于是，逃避人为形象的逼促，从它们中突围，便成为潜在的倾向，对平淡自然或传统的视觉关怀乃是一种“视觉过剩期”的必然追求。城市—乡野，人造形象—自然景物，艳俗—平淡，时尚—传统，这些二元结构在一定程度上揭示了文化的转变和视觉的两极。人们越来越热衷于投入自然的旅游，把电视机锁定在“神奇的地球”频道。设计师也认识到，自然形象为视觉所提供的一种不受限制的视觉畅游的可能性，可以沟通人与自然的某种深层的本质性关系。它对设计师们说，大自然中的色彩、形态、变化、动物、韵味、情绪是视觉设计取之不尽、用之不尽的源泉；或许人们还记得那一大批以“和平”为主题的招贴画，大部分作品就是以儿童、自然风光、和平鸽以及种种可爱的自然形象直接而富于感染力地表达了主题。

种种视觉花样的轰炸，反倒使那些人为刻意而为的费解而花哨的形象失去了震撼的效应，在其刺激无所不用其极的冲击力之中，它也在钝化乃至麻痹了人们对种种新奇独特形象的视觉反应。人们在看到20世纪五六十年代的招贴画时，重新为那种平实、朴素的形象所打动，甚至也为样板戏式的“文革”宣传画的那些“傻得可爱”的纯真笑容与亮相般的身姿所感动。实际上用那些实话实说的、单刀直入的简单方式来宣传一个产品，或一个主题未必就不好，一目了然不用拐弯抹角，也不失为一种有效的策略。如梅德尔和奥伯设计的图形，是一个下边为波浪形的白色三角形，在单独的蓝色底上以象征帆船赛，在简洁中一目了然。

在对人为视觉图形图像的态度中，具有得天独厚文化积淀并早已深入人心的传统与民族文化色彩的形象，在大多数情况下，能使人的视觉心理产生一种内在的亲近感，它们所构成的吉祥物、卡通片、CI设计往往在众多非自然形象中博得人们的一种天然好感。因此，对意象化的中国装饰形象、传统图形、汉字的选择与设计，不乏为有效的设计策略。陈绍华设计的中国申奥标志，将五环演绎为五星、中国结、打太极拳的人，在五环的变体重构中隐喻了中国、中国人文精神与中国传统体育，自由舒展的笔势与飞白用笔正是中国文化的意韵折射。靳埭强以具有中国水墨画笔意的汉字书写作为主打图形，在清晰典雅的风格中，使人们获得自然的亲切感与文化认同效应。他还以一把算盘加一个电线插头的图形，象征电脑化服务银行，既十分贴切又很“中国化”。

诚然，对以上所分析的视觉文化悖论必须作出辨证的理解。正视视觉的富裕和过剩所形成的弊端，并不表明需要我们放弃这种视觉环境，重回视觉贫乏的时代。我们所强调的是，面对高度符号化和人为化的视觉世界，可以重新唤起某些回归自然、追求单纯朴实、重视传统文化心理的设计策略与手法，以满足人们的需要。这个悖论以及所采取的视觉策略的重要启迪，就在于，如何在高度都市化、媒介化和消费化的当代视觉设计中，遏制人为视觉对主体的过分侵蚀。如何赋予我们的视觉以自由，这是设计界必须面对的一个重要的文化生态课题。

原刊《装饰》2001年第5期

未来居住环境构想及心理探要

韩　巍

居住环境是人类生活环境中的一个重要方面，从古至今，人类一直在为改善自己的居住环境与生活条件而奋斗。随着现代社会的高速发展，人们对居住环境的要求也不断地发生变化，人们期望创造一个理想化的、符合现代生活物质功能和心理特性的居住环境。从安全、健康、方便、卫生、自主、舒适，趣味、自然、美观等多个角度考虑，提高居住环境的科学化、合理化和完善化的程度。尽管现代居住环境提供了越来越好的环境模式，但人们对居住环境的心理需求越来越复杂。这是因为居住环境的构成涉及自然环境、社会环境、社会文化形态、生活方式以及环境心理等诸多方面的因素，它包含着人与环境关系中的多重属性(图 1)。因此，研究居住环境对于人们心理及行为活动的影响，对探讨未来居住环境的形成、发展以及人们对未来理想居住环境的心理渴望是至关重要的。“建设一个美好的、可持续发展的人居环境是人类共同的理想和目标”，“对于这个历史使命，我们信心百倍而又十分审慎地寄予期望”。

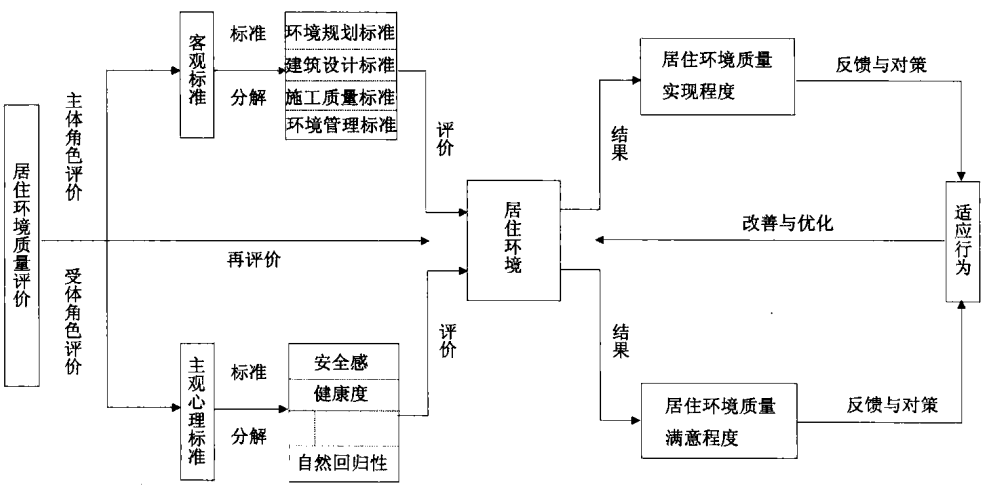


图 1　居住环境质量评价模式

一、居住环境心理要素与空间体验

1. 居住环境的感知

居住空间环境的主体是人,人对环境的感觉和知觉是对环境信息主动探索的过程。在人与环境的交互作用中,人的感觉与知觉是紧密相连的。人在环境中所形成的心理感受成为人与环境交互关系的媒介。因此,我们可以把居住环境与人行为互相影响的过程视为一个信息的交换过程。当居住环境状况作用于人的心理感受时,它会形成对居住环境属性的反映,使人们在心理历程中得到经验,得到感受。心理学上常将感觉和知觉合称为感知,感知是人和居住环境联系的最根本的机制。

人与居住环境的交流与对话是通过人的感官来进行的,其中视觉对居住环境的感受最为直接与敏锐,视觉的刺激是各种感觉中最有意思的一种现象,绝大多数的环境信息是通过人的视觉感受获得的。什么是环境信息呢?环境信息指环境提供的直接而真实的感知刺激。作为居住空间,人们所看到的空间环境具有物质的多重属性,如社会属性、人文属性、地域属性、功能属性、空间属性、色彩属性、材料属性等。人们通过这样的视觉空间来观察和认识自己的居住环境,并在实际的感知过程中,视觉以及其他器官同时作用,通过人与环境的互动,产生某种复合刺激的情绪反应。

生活在现代居住环境中的人们,情绪波动会受到居住环境的构成要素影响,如居住形态、居住水平以及居住密度等。居住环境的构成要素包括环境中自然因素、人为因素、各种环境硬件设施因素以及人们的环境心理因素等,它形成了环境空间中的各种有机构成。多种因素的形成使得居住者迫切要求从环境社会学、环境心理学以及环境生态学等方面来改善居住环境中所存在的枯燥、单调、孤独、疏远、寂寞等模式;从人与环境关系中了解到人们的行为特点,从而洞察人的心理动态和趋向。例如:在南京有很多已建或在建的居住环境,在环境规划上为了追求环境的氛围,只是简单地体现了绿地与建筑的相互围合关系,在手法上一般处理成由建筑围合成的某块绿地,四周为道路,这样的规划模式显然与人们的居住心理要求还有很大的距离。许多住宅楼底层虽留有较大庭院,然而很明显的利用率不高或被挪为他用。从心理学上来讲,这可能是因为居住环境的关系与人们的居住心理发生的矛盾而造成的。因为其形式上的"领域"不能被居住者认同,从而失去了心理上的"防御领域",失去了居住者在环境中活动的心理舒适感(图 2)。

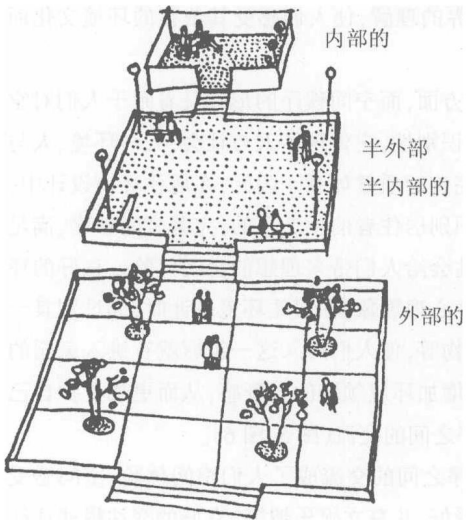


图 2　空间领域划分示意图

人的视觉环境心理容易受居住环境的规划形式的影响。不同的环境模式会出现不同的视觉心理趋向。如中国传统的街巷民居环境传达给人们的感觉信息是细腻而富于生活气息,那铺满卵石的小街巷、庭院深深的宅院给人留下了深刻的印象。对比之下,现在有很多居住环境在视觉感受上缺乏空间尺度感、层次感和方向感,使居住者难以在心理上建立"家园"的亲切感。这说明环境认知不仅是视觉生理的反应,而且导致了心理的效应。值得注意的是,近来有一大批建筑与环境设计者

在居住区环境的设计上已经开始重视视觉形象设计，并在设计中努力顾及人们的心理舒适感。设计中注意到空间环境的层次变化、空间的塑造与人的尺度关系以及完善的场所领域性。如南京的“中国人家”，其居住建筑群体与居住环境形成亲切的家园式小环境。特别是在运用空间的围合、层次、韵律及色彩配置上无疑是成功的，它创造了一个富有生气以及具有居住建筑个性的空间环境形象，给人们留下了美好的印象(图3，图4)。

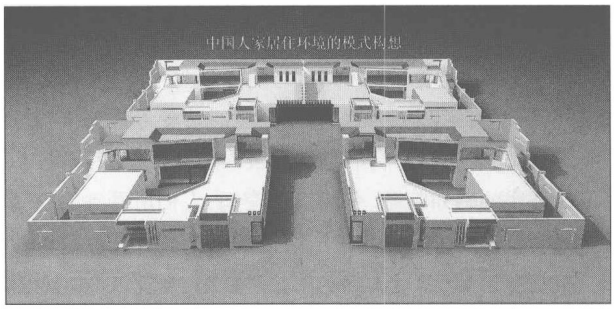


图3　中国人家公共空间构想方案(一)

图4　中国人家公共空间构想方案(二)

2. 居住环境的空间秩序与空间体验

环境心理学解释了人们居住环境中的生活内容、生活方式及空间体验，探讨了人们在日常生活空间体验中的环境心理机制以及空间秩序。凯文·林奇认为：“从外部空间的本质上讲，场地的空间感受就是精神感受”。居住环境的一切方面无不与心理因素有关：对于居住环境设计来说，观察和研究人们的生活及安排居住环境的空间秩序是有意义的；人们在居住环境中具有日常生活空间的行为模式；一个富有秩序的住宅环境应当有着不同的空间秩序；人们的空间体验往往随人而异，在不同生活环境中的人们用不同的眼光来观察空间。空间体验对于人们有一种心理的特性，具有有限的持续时间。人们总希望居住环境能反映人们的心理体验，能支持人们对生活世界的理解，使人们感受其依存的环境文化而产生归宿感和安全感。

居住环境的空间秩序是确定人与环境关系问题的重要方面，而空间秩序的形成又着眼于人们对空间的自我感知、人的空间行为、环境的领域性以及环境的易识别性，它体现了人与社会、人与环境、人与物的和谐性以及人们在环境中的自我秩序，体现居住环境完善的质量体系。因此，在居住环境设计中，设计师们应努力探寻居住者在环境中的空间体验与感受，识别居住者的生活目的，完善空间秩序、满足人在居住环境中的空间行为、追求居住环境领域性与识别性会给人们带来理想的空间体验。良好的环境空间秩序对人们心理及行为会产生微妙的影响，按照这种心理现象，在居住环境设计时，通过别具一格的建筑形式、有特色的绿化、入口小品以及有特征的标志物等，使人们跨入这一领域就有进入家园的亲切感。这种居住环境的空间概念在居住者的心理上将会增加环境领域的自豪感，从而更加爱护自己的居住环境，形成居住环境的空间秩序和居住者的心理秩序之间的交流(图5，图6)。

居住环境与社会环境是紧密联系的，居住者的心理秩序之间的交流成了人们空间体验、空间感受的心理需求之一。人们需要交流思想情感、信息见闻、技艺爱好，共享文娱乐趣等。良好的交往模式往往体现出环境空间秩序的和谐性。生活中的交往不同于工作中的交往，它更富于精神因素，随意性、自主

图 5　错落有致的居住建筑

图 6　居住区的绿化氛围

度和自由度高，通过交往，人们会感受到环境的和谐；通过交往，人们也会感受到心理的和谐。老年人需要有良好的交往环境去打消他们的孤独感；少年儿童需要有实现童年乐趣以及活动的场所；邻里之间需有交谈散步的场地。显然，提供人们交往的环境条件是居住环境空间秩序设计的重要任务。

二、未来居住环境构想及心理需求

随着现代社会的高速发展，人们生活水平的不断提高，未来居住环境模式将发生巨大的变化。人们的居住环境在时代的感召下不断地被赋予新的面貌与功能，居住环境除了满足人类生活的基本需求外，更适宜于现代人们的居住模式与生活方式。作为目前居住环境所存在的现实性是已经实现的可能性，而未来理想的居住环境形成的可能性是尚未实现的现实性，因此，未来居住环境的模式是在现实居住环境模式下的构想。

20世纪是工业化时代，特征是物质的；21 世纪是信息化时代，特征是精神的、跳跃的、不连续的、突发的。它将人们目光从硬冷的钢筋、砖头、水泥的形式中解放出来，将生存理念、人文关怀、艺术氛围等等放在了首位，给人以新鲜、活泼和清新之感。个性化趋势日益明显，院宅式、别墅式、跃层式等居住环境给未来居住环境的形成点亮一盏明灯，个性化空间纳入了游戏性，多元化的环境构架使人的情感得到放松。设计者们提出了可持续发展的未来设计观，提出通过合理调整容积率来塑造“城市高楼别墅”、“空中私家花园”全新设计概念，所以，作为理想化的居住环境模式应该是人们理想化的思想在规划领域的一种体现。首先应该符合其特定的生理、心理、社会需求以及具有人性化的尺度、多样性、社区感的氛围和丰富的文化品位。在规划设计上力求亲切雅致的风貌以及紧凑、适宜步行、功能复合的居住模式。

1. 紧凑、关联和互动模式构想与心理需求

紧凑、关联与互动模式可以是未来居住环境发展研究的一个方向。我们设想，将来的居住环境应该是一个具有舒适、温馨、理想以及富有生命力的环境。整个的空间环境，应具有足够的建筑密度与容积率；建筑风格应与城市环境的语境（文脉、历史、文化）相协调，整个规划的空间既有个体，又有群体，既有自然因素，又有人为的创造，并且有着便捷的交通网络和完善的功能设施；其构成要素可出现数幢住宅和为之服务的公共空间、公共建筑，如广场、绿化、小品、文化娱乐设施、医疗卫生设施、商业服务设施以及教学设施等；其每个区域的居住环境将是以公共通道和小庭院为中心形成的住宅组团；以开敞式、半开敞式、封闭式庭院进行组合，生活服务设施完备；可以容纳数十户乃至百户以上的住宅群。环境的规划具有紧凑的、五分钟步行到达的邻里互动模式。居民在不同级别的室外环境内既具备彼此接触、交

往和互助的条件，又享有休息、游乐、锻炼、运动等不同活动方式，

紧凑、关联与互动模式的出发点在于减少居住环境交通量，节约土地和能源，能够同时满足经济、居住区发展和环境保护要求。首先可实现以步行交通为主，轨道交通（电车、轻轨）、公共汽车或私人汽车为辅的放射式交通区域网络。其次，围绕交通区域可布置多个居住环境，每个居住环境中综合布置住宅、会所、商店、幼儿园、公园以及其他公用设施。如居住环境区的中心可设置轨道交通的站点，整个环境区到轨道交通站点只有5~10分钟的步行距离。这种紧凑的模式能够形成住宅环境空间的凝聚力和归属感，促进人们进行交流与融合。在设计的规划中可把居住环境分为三个区域，第一区域是公共空间，即居住环境的公共交通干道和相对集中的绿地或游园，以供居住者共同使用，但要区别于大街或公共场所。第二区域是半公共半私用空间，它并非是一个完全的公共场所，其公共性具有一定的限度，作为居住组团内的半公共空间是供组团内居民共同使用的，它是居民互相接触、熟悉、互助的地方，是邻里交往、游乐、休憩、避难和疏散的有效空间和主要场所，这里有大片的绿地和开阔的场地。这个空间需要有一种围蔽感，机动车不能任意穿行，以保证居民有安全感。半公共空间可以在组团的空间中形成，也可组织在一个高层建筑的层间和建筑物的围蔽空间内，弥补高层居民与大自然接触的不足，如空中花园、屋顶花园等。第三区域是私用空间，即住宅底层庭院、楼层的阳台或室外平台。底层庭院内居民可自由种植，既使居住环境丰富多彩，又使居民有安全感。楼层上的阳台和平台可以眺望、休憩、种植花卉，取得垂直绿化的景色。使居民的室外活动各得其所，做到安静而不冷清、交往而不干扰。

紧凑、关联与互动模式的居住环境应考虑有边界的环境发展模式，居住区的边界是自然环境容量所限制的，其中最重要的因素是自然生态环境，它包含两点：其一，未来的居住环境不能模糊和消除这一因素。对未来的居住环境应有一个合适的规模，过大了会使环境生态条件恶化。应充分理解每一个区域的自然特点，利用各种生态元素来改善景观、净化空气。将美好的自然环境结合到居住区环境设计中。其二，未来住宅环境的空间变化以及环境的生活情趣在于塑造空间围合的变幻，在空间处理中可多运用限定、对比、造景等处理手法，将传统的线型扩大为矩形。空间尺度的变化从微型扩张到巨型；空间围蔽程度的变化从封闭型转换为开放型；空间围蔽构成的变化从四周硬质墙体过渡为柔质的植物绿篱；空间形状的变化从规则型改变为不规则型等等，给人们心理上以多种视觉与景观。

紧凑、关联与互动模式将会使居住者在心理上追求各种环境物质要素的互相包容、平衡相处，产生人与自然的共生关系的一种回归，从而带来人与人的关系的变化。其居住环境将更充分利用自然能源。如光能、风能利用和适宜的植物等，体现人类与自然共生的主题。

2. SOHO的形成对未来居住环境心理的影响

未来人们的居住观念将发生很大的变化。人们在心理上对住房的空间质量比对空间数量要求更为迫切。人们更关注的是住房的舒适程度和设计细节，更重视空间尺度、比例和建筑物之间的相互关系，追求住宅中所蕴涵的超越时间的限制，能够打动人心的生活质量。在心理上主要表现在关注视觉的舒适感以及视觉形态，关注居住空间主题以及整体感与个性。SOHO的形成将对未来居住环境的模式产生一定的影响。

SOHO（Small Office Home Office）是21世纪所形成的居家办公设计理念，建立SOHO设计理念的现代住宅城可能是未来住宅发展的一个趋向，SOHO强调居住的三个空间：第一空间是可随意组合、流动以及开敞的空间。设计上以灵活的围合体为主要特征，创造出工作和生活和谐统一的环境；第二空间是

视线、思绪和心灵的空间，每四层人家共享的“空中四合院”满足了现代人休闲和交往的双重需要；第三是智慧、信息和速度的空间，SOHO 现代居住环境光纤入户，每一个住户都能享受宽带网络带来的信息畅通。

SOHO 的主体设计理念在于创造适合居住者行为需要的空间，从而满足人们居家办公的心理需求。其一，SOHO 可以全面引入户型的优化流线设计，使居住者所处的环境空间更趋合理、自然、便捷、流畅。其二，SOHO 用区域空间取代了房间的概念。通过区域式的空间设计，使空间更加贴近人们的使用功能和精神追求，充分分析了现代人生活形态及行为，根据不同的居住功能划分不同的区域，打破了传统的空间概念，将空间设计为自然延伸和可变空间，使公共空间与私密空间有机地结合，由此来调节人们不同的使用需求和文化取向。在设计上将室内由大空间网格构成室内空间的主体，在大空间中能根据不同时期的不同需要，改变各个空间的组合与分隔，从而满足在多种功能及心理上的使用要求。利用四维空间的时空概念，组织流通空间以突破常规的封闭空间。可在不同时间里利用同一空间实现不同功能。其内部空间环境可由数个必要的功能单元，如卧室、起居室、厨房、卫生间和辅助空间走道、贮藏空间所组成，各自负有特性的职能，但又相互联系，它们之间既应各自占有合适的位置，又能互相补充。如未来居住空间中卧室，不仅仅是面积的区分；在功能上除了具备休息功能外，它应该有很好的卫生间，有专门的化妆间、调理储藏间等；在心理上人们要求环境具有悦目、美观以及具有良好视觉效果的可视性；更重要的是其完善的私密性设计成为卧室设计的重点。特别是主卧室，避免视觉干扰与其有较高的私密性是设计的原则。通过私密性的设计来形成卧室空间的完整性。

其三，未来居住环境中人和建筑的关系、生活和建筑的关系、环境和建筑的关系十分和谐，它们按照美观与合理的比例组合在一起，建筑外形、结构设置、装饰装修力求简洁，技术上讲究精致，空间开敞而且富于变化，整体风格纯净、简洁、典雅，充分尊重了环境中以人为本的核心要求，打破了过去传统的空间概念，突破了过去传统的绿化概念，营造了前所未有的空中庭院，缩短了人与信息之间的距离感。

总之，未来居住环境的理想要成为现实，还有相当漫长的路。人们对未来居住环境美好的心理渴求将为未来理想居住环境的形成奠定坚实的基础。

参考文献

[1] 韩巍.居室美风格篇.南京：江苏科学技术出版社，1999
[2] 陈劲松.新都市主义.北京：机械工业出版社，2003
[3] 全忠.居住改变中国.天津：天津社会科学出版社，2001
[4] 邓庆尧.环境艺术设计.济南：山东美术出版社，1995
[5] 林崇德.环境心理学.北京：人民教育出版社，2000
[6] 吴良镛.人居环境科学导论.北京：中国建筑工业出版社，2001
[7] 朱敬业.居住环境心理.建筑师 39
[8] 刘恭.居住环境的社区性.建筑师 31
[9] 赵冠谦.住宅与居住环境.建筑师 38
[10] 20 届国际建筑师大会北京宪章.世界建筑，2000(1)

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2003 年第 3 期

会展与城市

——现代会展的诞生与城市的转型

黄厚石

1 工业革命的背后

为什么超越经济功能的超大型世界博览会在工业革命的大旗下诞生？

对这个问题的回答往往趋于简单化：水晶宫博览会就是用来庆祝工业革命的胜利而建立的。或者像恩格斯所说的那样，水晶宫博览会“给英国岛国的闭塞性敲响了丧钟”。然而，这样的解释都是在看到结果的基础上进行的事后解释，并没有表述其中的来龙去脉。虽然水晶宫世界博览会与工业革命有着直接的关系，但是在工业革命之前就已经产生了大型的博览会（例如早在公元5世纪，波斯就已经举办了第一个超越集市功能的展览会）。而且，工业革命是一个长期的过程，正如《世界文明史》中所说的：“首先，工业革命虽然是一场剧烈的革命，但它是在两三代人的时间里，以不同的速度在不同的工业部门发生的。一些男男女女在很大程度上像其祖父、祖母那样在家中做工。旧的工具和旧的方法并未当即为新工具和新方法取代，同时人们也没有一朝一夕间投奔城市。其次，革命是在非常有限的技术和理论基础上完成的。”[1]事实上，有的研究者根本不把工业革命看做是一场真正的革命[2]。这场革命甚至没有引起当时最重要的经济学家亚当·斯密和大卫·李嘉图的注意。让-巴蒂斯特·萨伊则在1828年这样描述蒸汽机：“然而，在人群拥挤的大城市，任何机器都会像最不听使唤的烈马一样，无从承担运送旅客和商品的任务。”[2]就像这些经济学家所感觉到的那样，这场技术的革命在当时并没有我们想象的那么波澜壮阔，它只是一系列连续的革新中的一个部分。甚至，从广义上讲，工业革命从18世纪中叶开始，到20世纪70年代才结束[3]。因此，从工业革命的角度来看，19世纪中期的博览会本不应该和以往的传统交易会有什么不同，本没有什么必然的原因使其发生性质的变化。

那究竟是什么导致了超大型博览会的诞生？工业化虽然是一个重要的原因，但显然还有其他原因——或者说，还应该有其他更直接的原因。

这个更直接的原因就是——城市化。重要的是，伦敦这个当时世界上的经济、文化中心正处在一个城市化过程中关键的节点上。

2 中国城市化与庙会转型

2.1 庙会转型

我们可以从被称为“前会展状态”的庙会的研究中发现博览会的特点：

“无论城乡，许多庙会都具有集市的或商业贸易的功能，这一点，已为许多研究者所揭示。如果从地域来划分的话，北方具有商业功能的庙会数量要比南方多。实际上这也经过了一次地位的转换，因为在宋代的记载中，南方庙会的商业贸易情况还是比较常见的，只是江南市镇网络逐渐完善，商品经济日益发达，庙会的商品集市功能逐渐淡化，被一般的商品集贸市场或店铺所取代，所以在明清时期，具有商品贸易功能的庙会就多见于北方各地了。”[4]“……尽管南方贸易性的庙会不多见，但在商业网络不发达的农村或较偏僻的地区，还是由庙会兼起商品交流的作用。”[4]

由此可见，南方的城镇发展使南方贸易性的庙会逐渐减少，只是在“商业网络不发达的农村或较偏僻的地区”还存在着贸易性的庙会。而在“市镇网络”尚不完善的北方，由于商品经济相对而言较不发达，城镇系统尚不完备，所以，即使是在“大城市”，庙会往往也以商品贸易功能为主。但北方大城市与乡村所不同的是，在这些商品中有大量“精神产品和消费用品”，这正是北方城市庙会的商品贸易功能有所削弱的标志。——“这种情况一直延续到现代社会，即在乡村或小城镇中，庙会发展为骡马大会或物资交流大会，而大城市中的庙会已完全变为纯粹的游乐场所，因此后者服务的对象主要是游览者，这些人逛庙会的目的不是购买生产、生活用品，而只是为了消闲。”[4]尤其是从北京的庙会来看，随着明清时商业越来越发达，城市居民比乡村百姓较少在经济上依赖庙会，所以越晚近，庙会越衰落[4]。

2.2 村落化城市与城市空间控制力

明清时已经出现了许多繁华的城市，即便这些城市的庙会在向“纯粹的游乐场所”发展，但由于这些城市并非现代意义上的城市，所以也产生不了现代意义上的会展形式。所谓“非现代意义上的城市”即指明清时的城市空间仍以零散的、自发的形式组成，并无汉口那种“最高程度的本土城市主义”[5]。王铭铭对泉州“铺境”的分析，也不能说明政府进行了有效的社会控制，并建立了一种成功的“社会的空间设计方案”[6]。正如作者所说的“理想的帝国模式和民间模式之间存在着尖锐的对立”，通过这种对立所表现出来的政府对城市空间控制力的形式化证明了明清城市的不成熟。不同“铺境”之间庆典仪式的相互排挤、竞争和压制更说明了当时的城市不过是村落的聚集。

和汉口一样，明清时受徽州盐商影响极大的扬州，不仅是个“富甲天下”的地方，而且被称作“富贵不还乡”[7]。徽商的活动极大地影响了扬州的城市空间。据《芜城怀旧录》载，乾隆南巡时，询问扬州当地士绅新城、旧城有何区别，对以“新城盐商居住，旧城读书人居住”。这样的城市格局甚至产生了“半是新城半旧城，旧城寥落少人行”的效果[7]。诸盐商“以重资广延名士”对城外风景区加以系统规划，力图将各地名胜荟萃于扬州一地，以形成集萃型的旅游城市[7]。但是，盛极一时的繁荣和风雅掩盖了社会中认同感和归属感的错位。尽管韦伯的观点——“中国城市往往是由外来旅居者构成，而其最高忠诚亦往往指向外地某处的祖籍所在地”[5]是一个值得探讨和具体分析的论断，尽管徽州谚语“宁发徽州，不发当地”的说法可能面临着徽商土著化的现实[7]，但是徽商的群落聚居和对徽州传统庙会“都天会”的引入和流传，仍然显示了扬州城的村落化特征——前工业化城市缺乏自上而下的城市空间整合，便无法形成城市的基本框架与功能。

清末时期,南京曾举办过一次规模盛大的商业活动——南洋劝业会。这是一次世界性的产品博览会。自1910年6月5日开幕至同年11月9日闭幕,成为轰动中外的一件盛事。但这次博览会对南京城市的影响甚小,也没有成为连续性的博览会[8]。这与南京城市的发展滞后相关联。尽管在1600年,当利玛窦游历过北京和南京之后,曾这样评价:"此城(北京)的规模、城中的房屋的规划、公共建筑的结构及城防沟垒,都远逊于南京。"[9]但是,明初和民国时期的都市建设掩盖不住南京城的村落化倾向。这一方面是因为当时整个中国处于一个城乡统一体,或者说中国的城乡一直是不可分的[早在16世纪,季奥瓦尼·博泰罗(Giovanni Botero)在《城市的伟大》(1588)中就已指出了中国城市的特点:全中国仿佛构成一个组织统一体,就像是"一个城市"一样[9]]。另一方面,南京的发展在同类的中国大城市中也是滞后的,"用城市现代化的眼光观察,在1927年国民政府在此定都以前,南京城的发展是迟缓的,不要说与同时代国外先进都市相比,与国内同期发展的近代城市比较,仍少有以发达工商业为特征的城市色彩。"[10]"它名义上虽是都市,可是完全没有脱离乡村社会的状态。"[10]直到民国时期,中国的城市才开始向现代城市转型。

2.3 中国城市转型与卫生改革

20世纪20年代是中国城市化的萌芽时期。尽管中国的城市化水平一直很低,但是城市的空间开始在这个时候发生了比较重要的变化。这种变化的重要体现之一是城市卫生的革命。通过对城市卫生系统的革命性变化的观察,我们可以把握住城市化发展过程中,具有标志性和象征性的过渡"节点"。

20世纪以前,中国城市中并不存在由国家统一控制的医疗网络系统,城内行医的是呈个体分布的"自由职业者"。1920年代,北京开始建立西式的卫生实验区;广州在民国元年即已设置卫生司,是全国最早独立的医疗行政单位;杭州市卫生局成立的时间是1927年7月1日;南京于1927年6月成立特别市,特设卫生局管理卫生行政事项[6]。

卫生机构的设置在城市的发展史上有重要的标志作用。在传统的城市时空观中,政府机构和民间设施有着清晰的边界。而民间的组织如个体医生往往在城市空间中处于零散的状态,与老百姓的生活相互融合。普通人不去看病的时候,常常将个体医生的诊所当作社区的一个部分,甚至成为一个大家可以聚在一起的公共领域。有的"医生",如接生婆、赤脚医生等,更是和老百姓的生活密不可分。而国家卫生机构的出现,打破了传统的时空分布。正如吉登斯所说:"社会关系从彼此互动的地域性关系中,从通过对不确定的时间的无限穿越而被重构的关联中'脱离出来'"[11]。这样的"脱离"破坏了原来城市的时空结构和日常生活习惯与节奏。例如"卫生机构"这样的空间概念与具体的人物、地点、设施相分离,日益培养了城市中整体、公共的空间概念。只有在这样自上而下的对城市空间分布的确立,城市才可能成为现代意义上的城市,会展才可能从庙会中转型。

3 欧洲城市转型带来现代会展

3.1 欧洲城市人口的增长

正如中国城市化的进程改变了庙会的经济意义一样,欧洲在19世纪初的城市化则导致了世界博览会的产生。水晶宫博览会之前,贸易性的博览会也是有的(如华兹华斯就曾在他的《序曲》中描述了巴塞洛缪博览会的场景[12])。实际上,早在卡留斯-威尔逊夫人所说的"首次工业革命时期"(指公元12、13

世纪的欧洲技术革新),我们就可以看出城市化对会展业的影响——"……同时,人口增长促成了城市革命:城市数量空前增多,几乎彼此相接。城乡判然分离,形成明确的、间或带有强制性的'劳动分工'。城市攫取了推动积累和增长的工业活动,货币重又在城市露面,市场遍设,交易倍增,随着香巴尼交易会的定期举行,初步形成并最终确立了西方的经济秩序。"[2]但只是在城市获得大发展,开始跨越乡村和城市之间一条真正的鸿沟时,非贸易的、文化性的大型博览会才真正出现。

现在回过头来,看一看大革命前欧洲城市化的情况。"如果说1800至1850年之间农村人口在欧洲总人口中仍居大多数,那么城市的发展无疑仍是这一时期社会中最重要的因素之一。当蒸汽机能把大批男男女女和儿童集中到工厂工作,城市数量和规模就开始增大。在城市,交通运输比乡村要便利。因而原材料输入和把产品运出去花费都较低。同样,城市里容易招到工人,那里也能吸引到众多怀抱往往不切实际希望前来寻找比充当农业劳工更稳定、收入更高的人。然而,19世纪初期城市发展的原因并不限于工业化一点。人口的普遍增长与工业化合力促成城市以惊人的速度发展。"[1]

正如以上引文所说,工业的发展和人口的增长是城市化的两大合力。同样,工业的发展为博览会提供了物质基础和新的炫耀理由、新的探讨和评论的范畴,人口的增长则为博览会提供了载体和需要。英国人口在1700年只有583.5万,在此后的90年内不过增长了约240万人。而从1790年至1820年的30年之间,则增加了近400万人。从1820年至1850年的30年间,更是暴增了600万人[2]。换句话说,在1851年大博览会前的30年中,英国人口的增长相当于过去120年间的人口增长。城市人口增长也很迅速——"1831至1841年的十年间,伦敦的人口增长了13万,曼彻斯特增加了7万。1841至1846年间巴黎人口增加了12万。1827至1847年间维也纳增加了12.5万人。1815至1845年间柏林增加了18万人,也成为一个人口众多的城市。"[1]被称作"近乎地狱"的曼彻斯特在1760年人口只有17 000人,而到了1830年则上升到180 000人,增加了10倍[2]。此时的英国是世界上城市化率最高的国家,1840年城市人口就占到了总人口的40%,到1861年提高到67%,而美国到了1886年城市人口的比例才不过19.77%[3]。正如克拉潘所说:"这个时代,正如1851年的人口调查所表明,是以一半人口为城市人口而告终的——这或许是世界上任何一个时期在任何一个大国里前所未有的一种情况。"(Clapham,1926)[13]

3.2 转型前的城市仍然是村落化的城市

人口的增长,城市的发展并不意味着城市的成熟。19世纪初,各大城市的状况都很糟糕。"巴黎可能算是欧洲供水最好的城市,其供水不过能让人均每年上两次澡堂。在伦敦,人类排泄物散布在25万个民用污水池之中,无人集中处理。在曼彻斯特,只有不到三分之一的住房拥有相当于厕所的设施。"一个地方委员会受命调查英国的一个制造业城市哈德斯菲尔德,结果发现该城大片的地区没有铺路,缺少下水道和阴沟,"卷心菜及各种污物被遗弃在地表腐烂发臭;各种污水沟几乎从未干过。毗邻地区的住所情况之恶劣无从言表。因而,一旦疾病流传,全城人的健康就会受到损害"[1]1842年,查德韦克在《劳动人口卫生状况报告书》中把城镇描述为"野营暮宿"之地:"在我国的某些城镇里竟如此缺乏市政管理,以致清洁卫生方面之糟,几乎和一个野营的游牧民族或一支无纪律的军队不相上下。"[13]这样的城市环境让人们(尤其是工人)难以安居乐业,这样的城市也仍然是村落化的城市,绝非成熟的城市,"东一排西一排的房屋或一片片迷阵似的街道,像一些小村庄一样,乱七八糟地散布在寸草不生的光秃秃的黏土地上。……街道既没有铺砌,也没有污水沟,可是这里却有无数的猪群,有的在小院子或猪圈里关着,有的自由自在地在山坡上蹓跶。"(恩格斯)[13]这不是在描述英格兰的乡村风光,而是恩格斯在《英国工人

阶级状况》中对曼彻斯特新城的描述。伦敦也好不到哪去,“新伦敦大学的校址就是一个堆满垃圾的地方，海德公园中新盖的那一排大房子的坐落所在亦复如此”，竟然还有人在格里诺克大街的支路上堆积、出售一车车的粪便,“直到1830年,甚至通衢大道还是相当糟糕的……至于小巷、大杂院、小胡同和死胡同就更非言语所能形容了。”(韦伯夫妇:《卫生状况报告书》)[13]密集的城市人口,拥挤的城市空间,糟糕的卫生系统必然为城市的发展带来极大的隐患。

3.3 欧洲城市的转型与卫生改革

1831年,从德意志开始,整个欧洲都暴发了大规模的瘟疫。汉堡、柏林、维也纳、巴黎、伦敦分别被夺走了910、1 426、2 188、18 402、32 000条生命。当1842年瘟疫在伦敦疯狂扩散的时候,政府调查很快发现大量病例都发生在缺乏卫生设施的穷人区,于是政府下定决心改善卫生系统[14]。

以英国为例,整个国家的城市卫生系统在19世纪三四十年代得到了全面发展,并日趋完善。1838年,惠灵顿沼泽附近瘟疫猖獗。地方当局向新成立的济贫法监理委员会发出呼吁,成立了一个医务委员会。他们的报告吸引了读者的注意,惊醒人们对卫生问题作系统的研究。同年,关于出生、死亡及婚姻登记的1837年条例也开始生效。1843年,《城镇埋葬办法报告书》问世,建议禁止在城内埋葬[13],把埋葬收为国家的事务并受官员的适当监督。葬丧礼节则“依照海外成功事例”作公共安排。必须设置卫生医官:不许私人医生私自开业,无医官的许可证死者不得下葬。

委员会提出了大量有益的建议,这些建议非常直观地体现了国家对城市控制力的增强。例如:卫生管理应交由直接隶属于英王的地方当局负责;在任何排水方案付诸实施以前应先有“适当规模的计划和测量”;地方排水区域的大小应随时由英王加以规定;一切下水道应由地方当局统筹建造;主管排水的当局也负责铺路;一切尘埃、灰烬、街道垃圾均归该当局所有,并需负责清除污水池和厕所;凡住人的大院,宽不得少于20英尺,进出口不得少于10英尺;地窖和地下室除非备有壁炉、合适的窗户和适当的排水设备,不得出租供人居住;凡新建的房屋,一律须装有适当的厕所设备;当局有权要求充分的空气流通和强制污浊房屋的打扫,核发寄宿舍的许可证,指派卫生医官,并筹款设立“公园”(因为利物浦、曼彻斯特、伯明翰、利兹和其他很多大城镇目前都还没有任何公园)[13]。

以委员会的建议为基础的一项法案于1847年提出,但又被撤回。翌年,为嗣后一切卫生法之基础的公共卫生条例已著诸法典。此外,1848年伦敦设置了首都下水道协会,并对于整个区域的排水设备拥有广泛的权力[13]。1850年左右,英国政府通过了立法,要求拆除条件最差的贫民窟,并通过建立供排水系统改善城市的卫生状况。尽管这些措施只是为了防止疾病的传播危及上层社会,但同时使城市的发展获得了质量方面的进步[1]。这一切,预示着19世纪中叶,城市的发展迎来了一个前所未有的机遇。正如克拉潘所说:“城镇的管理虽然还不合乎卫生,但是他们已经有了这样的前景。”[13]

由此我们可以看出,国家的控制力在城市卫生系统的改善中发挥了重大的作用。国家对卫生改革的全面控制,体现了国家对城市空间布局的成功调整,同时反映出城市功能的全面和成熟——这在城市化的过程中是至关重要的一步。工业的大发展,不仅使资本主义城市彻底取代了封建城市,而且使资本主义城市的发展获得了前所未有的动力,这也就是通常所说的第二次城市革命[3]。城市的发展,真正意义上的城市(而非村落化的城市)的初步形成产生了世界博览会。而反过来,博览会和其他形式的会展活动则进一步促进了城市的完善。两者在互动中所产生的意义和功能决定了“设计”——作为一种社会生活的控制力所具有的价值和作用。

参考文献

[1] [美]菲利普·李·拉尔夫,罗伯特·E 勒纳,斯坦迪什·米查姆等.世界文明史.赵丰,等译.北京:商务印书馆,1998:243,267,269

[2] [法]布罗代尔.15 至 18 世纪的物质文明、经济和资本主义.顾良,译.北京:生活·读书·新知三联书店,1993:623~683,623,632,653,654

[3] 杨重光,梁本凡.中国城市经济创新透视.北京:中国社会科学出版社,2002:6,48,5

[4] 赵世瑜.狂欢与日常.北京:生活·读书·新知三联书店,2002:171,173,201

[5] [美]魏斐德(Frederic Wakeman)著.市民社会和公共领域问题的争论——西方人对当代中国政治文化的思考.张小劲,常欣欣译.北京:中央编译出版社,2002:371~400,383

[6] 王铭铭.明清时期的区位、行政与地域崇拜.李放春,译.上海:上海人民出版社,2001:87~89,134~150

[7] 王振忠.明清徽商与淮扬社会变迁.北京:生活·读书·新知三联书店,1996:81,84,86,74

[8] 鹏飞.90 年前的"华商"盛会——南洋劝业会.金陵晚报,2001 年 9 月 3 日,14 版

[9] 牟复礼.元末明初时期南京的变迁.见:[美]施坚雅.中华帝国晚期的城市.叶光庭,等译.北京:中华书局,2000:167,117

[10] 王云骏.民国南京城市社会管理.南京:江苏古籍出版社,2001:8

[11] [英]安东尼·吉登斯.现代性的后果.田禾,译.北京:译林出版社,2000:18

[12] [英]迈克·费瑟斯通.消费文化与后现代主义.北京:译林出版社,2002

[13] [英]克拉潘.现代英国经济史.上海:商务印书馆,1964:656,657,659,660,663,666,167,667

[14] [德]克劳斯·克莱默.欧洲洗浴文化史.江帆,等译.海口:海南出版社,2001:55~84

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2004 年第 2 期

女性创造力与女性设计行为

熊　嫕

创造力(creativity)一词源于拉丁语 creare,意指创造、创建、生产、造就。创造学研究者从心理、思维、知识、能力、素质和环境等方面对创造力下过种种不同的定义,德国学者海纳特在《创造力》一书中说:"谁初次殚思极虑地研究创造力,谁就会发现许多看法、观点和结论彼此矛盾、杂乱无章,与其说它们对确定研究方向有益,毋宁说是使人无所适从。"[1]创造力概念的无所适从,恰好证明"创造力"实际上是一个"概念群",即它并非最基本的概念单位,而是一种可以包含若干基本内核的概念组合。

创造力心理学对创造力较为一致的定义是:根据一定的目的和任务,运用一切已知信息,开展能动思维活动,产生出某种新颖、独特、有社会或个人价值的产品的智力品质,当然,这里的产品也包括以某种形式存在的思维成果[2]。

这里所谓的"创造力",实际包括两个层面的内涵,即隐性的创造力与显性的创造能力。所谓隐性的创造力,或者可以称为"创造性素质",是每个人都具有不需要学习或训练就已具有的一种自然属性,具有不可测定性,与人的知识无关;显性的创造能力,则是一种外化的创造力,是后天形成的,必须经过主动的学习或训练开发才可发展、成熟并显现出来的社会属性[1,2]。本文所指的创造力,是指广义的创造力,即包含了创造性素质和创造能力两层含义。女性创造力同样包含两层含义:隐性创造能力,如女性天生擅长形象记忆,这是一种不需要学习的自然创造性素质;显性创造力,如女性接受专业训练成为职业设计师之后的大部分设计、创造行为。与女性的创造、创造性、创造性思维相关的话题在本文中都表述为女性创造力。

对女性创造力的分析,是女性设计行为研究的重要组成,也是对人的创造力结构研究的一种探索。本文所指的女性设计行为,是女性从创造动机的产生,到满足一定需求的创造结果形成的过程,但在不同的场合中,这一过程有时是完整的,有时则是片段的。

20世纪中期之前,女性视角一直是被忽略的,女性的创造力也得不到相应的社会认可与鼓励,这些外在因素阻碍了她们的发展。20 世纪五六十年代,西方女权主义者不断掀起女权主义运动,而东方以中国为代表的社会主义国家也开始了妇女解放运动,虽然两者对女性地位有不同的理解,但总体而言,女

性“潜在能力的社会压力”改变了。所以,越来越多的女性开始走上社会,越来越多的女艺术家、女设计师开始在工作中显现自己的智慧与能力。对大多数女设计师而言,她们的创造力虽然没有打上明显的性别烙印,但如前文多次提到的,女性特有的对于内心世界的情感体验与理想化生活的表现,构成她们观察生活的视角与创造语言;随着社会对于性别差异研究的深入,以及女性创造意识在不同领域的浮现,女性创造力的特点越来越表现出其应有的社会价值。

从这个意义上说,女性创造力的分析是女性设计行为研究的重点。因为“设计”是一种有目的的创造性的活动,“创造”是设计的生命,“创造力”是设计师的生命。与此相关的是,一些研究女性艺术、女性文学等女性话题的学者曾提及性别特征对“创作”的影响,而一些心理学著作也曾提到了性别特征对创造力的影响,本文立足于设计学对人的创造力的特殊要求,从创造学学科的角度试建立女性创造力的分析与论证。

对女性创造力的分析,首先从“女性为什么从事创造性活动”开始①。如果说构成女性视角的女性气质、女性思维、女性语言和女性价值观是女性设计行为的基础性结构,女性创造力就是女性设计行为更具体化的表现,特别是对女性创造力动机的分析是对女性设计行为更接近本质的展现。

一、女性创造力的动机

《妇女心理学》曾暗示性别气质是两性在创造兴趣和价值观取向方面不同的根本原因,但是,如果不对性别气质的构成内涵加以说明,这种解释可能容易引起误解。

因为性别气质作为对比双方提出时,已经不是纯粹意义上的男性气质和女性气质。确切地说,男女客观存在的生理差异与社会对男女角色的期望都是他们各自形成自己的气质、性格、心理、价值观取向的重要因素。

在这里,性别这个词包含了两方面的含义:生理性别和社会性别。生理性别表现为构成两性差异的生理性结构,社会性别则表现为社会对于性别角色的期望在每个具体个人心理及行为中的影响及表现。性别特征的形成通常是人的生理性别和社会性别共同作用的结果,生理因素与社会因素的双重作用同样影响着男女创造力的结构和创造兴趣的侧重有所不同。仅仅依靠性别气质的划分或个性性格的规定,还不足以说明两性创造力的区别,必须将创造力还原于生活,还原于时代背景,从中找到女性创造力的特质。

马克思主义人类观中的创造动机分析

马克思主义人类观以“社会存在物”、“自然存在物”、“劳动存在物”、“创造存在物”等概念来描述人类的生存状态,使人类的生存表现为一种多层级的系统。这个系统可分为三个层次:显层,即人类生存的形式层面,它表现为“社会”;中层,即人类生存的内容层面,它表现为“生产”;深层,即人类生存的性质层面,它表现为“自觉发展性”。由此引出结论:一个由三个不同层面的生存表现构成的系统,表现为

① 美国学者 J.A.谢尔曼与 F.L.登马克合著的《妇女心理学》中有独立的章节讨论“妇女创造性”,谈到了创造性研究中较有影响的几种观点,排列了人们研究或忽视妇女创造性的不同出发点,正因为如此,使文章对“妇女创造性”本身的分析显得较为模糊。

一种“需要—创造”论的人类观体系[3]。

这种分层以及结论推导的恰当与否，属于当代马克思主义研究的课题，但就人类创造活动的背景而言，这一观点对分析女性创造力及其形成的社会历史条件有所启发。因为女性视角下的女性创造力特征必然在女性的生理性别和社会性别的共同作用下形成，所以必须透过表象特征找到女性创造力的起因和动机，然后将女性的创造动机放在一个历史的、社会的背景中考察：是什么促使人类有创造愿望；是什么促使女性有创造愿望；社会对女性的创造有何期待。

这是本文期望提出的一个关于女性创造力动机的理论假设。

在此试以马克思主义人类观的角度看女性创造力的动机，借助“需求—创造”的人类观体系与心理学研究的相关知识，分析女性创造力的特征，再从中抽取与女性设计行为相关的因素，从设计学的角度分析女性创造力动机的具体表现。无论男女，设计师一方面是接受一般训练的社会化的人，另一方面是对社会产品有更高要求、更富于创造个性的具体的人，他们不断接受各种“创新”的训练，同时也必须考察社会生活中不同人群的需求。这样，他们事实上是以“设计主体”与“服务对象”的双重身份来进行社会需求考察，尤其是女性设计师在社会生活中的特殊角色，决定了她们与消费生活的密切接触，这一点也导致了设计行为中女性创造力的特殊意义。

女性需求与创造

两位马克思主义研究学者在他们的研究成果《需求—创造》中提出：根据人在不同社会发展阶段中的地位，人类的发展经历了“社会性的人”、“生产性的人”与“自觉发展的人”三个不同的层面。构成这种不同内涵的人性特征的基本前提，是人与自然物的对应关系。“需求—创造论”的人类观认为，人类与自然物的关系经历了利用自然物的“古代”、改造自然物的“近代”和制造自然物的“现代”，与之相对应的是以直观思维方式为特征的古代社会、以反省性思维方式为特征的近代社会和以自觉性思维方式为特征的现代社会。

从这样一种社会发展的逻辑来看，人类通过分散的、简单的、也是逐步自觉起来的生产劳动来换取生存的最低条件，这种努力经历了逾万年的时间。在这样的时期，女性具有这种最基本的生存需求，以及为了生存而利用自然物的劳动能力。我国民间流传的众多神话或民俗传说中，都提到女性创造的内容，如女性创造了稻米种植、纺织印染与缝纫技术的雏形等等，虽然只是传说，其中却包含着对远古社会中女性创造能力与主导地位的承认。但这个层面上，女性创造行为在生存的压力下被同化为“社会存在物”、“自然存在物”[3]①。

从生产发展的历史逻辑来看，从“利用”自然物为特征的古代，到以“改造”自然物为特征的近代，随着生产规模与产品质量要求的发展，生产方式与生产力构成的方式都产生了明显的变化。女性在这样一种生产结构中从“女神”的角色转化为“女奴”、“女工”的角色。在这个过程中，自然物的商品化形成了完整的“生产—消费—生产”的社会性循环。自然物经过加工与流通，成为供应全社会消费需求的商品，创造力有了新的表现形式与方向，由“为了生存”的创造演变为“为了消费”的创造。在这种生产结构之

① 根据马克思主义的观点，人的本质在其现实性上是社会关系的总和，即人类是“社会存在物”；而从人类发展方向的外部看，人类的发展是朝着社会自觉协调”的方向发展的，是“自然过程”，所以人类又是“自然存在物”。

下，女性创造力动机表现为潜在的个人化的要求，但她们的创造力受到较多限制，一般局限在女红、文书、护士等女性“力”所能及的范围，特别是在以“体力”为生产要素的农业社会和工业社会初期，女性在改造自然物的过程中所需要的必要训练、必备物质条件以及时间、空间的准备，包括社会支持力量都不及男性。所以，这一层面的女性创造力还不具备自由发挥的条件。

当人类社会进入“自觉发展性”的阶段以后，人类不仅有能力制造生存必需的社会产品，还在一个更高的境界追求自我价值的体现，追求适合个性发展的环境空间，创造工作与休闲各得其所的生活方式、追求高科技与高效率、追求与外星生物的通话……，千姿百态的个人创造和集体创造构成了新型的社会关系：一个充分体现个性自由、以无限创造为特征的社会。当整个社会都以创造为特征时，女性个人化的创造动机就有了实现的可能与条件，在不同的物质需求、精神需求与条件下，让不同的个人表现出不同的创造目标与设计方式。

可以说，进入工业社会以后，特别是在各种妇女运动此消彼长的形势下，女性创造力的发挥得到了前所未有的鼓励，在一个以无限创造为特征的社会，而这个社会比以往任何时代都提倡“男女平等”，女性意识的苏醒、女性视角的独立，为女性创造力的发挥增添了新的内容。本文所提出的主体性女性意识与女性创造力，都以这种进入“自觉发展”层面的、有一定独立性的女性人格为主体。但是，“古代”、“近代”和“现代”的划分不应完全以历史时段的先后顺序展开，这里所说的“社会”、“生产”、“自觉发展”三个层面也不表现为绝对的递进关系。事实上人类社会多种复杂的形态同时并存，人类心理更是千变万化相互影响，无法简单地以一种时间段的标准划分，正因为如此才构成了人类社会与人类心理的丰富性。这些将是本课题可以继续发展的话题。

“自觉发展”层面上的女性创造力动机来自两方面：长久以来对女性性别特征的社会情境暗示，以及主体性女性意识苏醒后的个体创造需求的产生。

失去双腿的残疾运动员艾米·缪琳斯(Aimmee Mullins)从不因为身体的残疾而放弃对美的追求。她说：“我希望自己看起来像个女人，我希望买些可以配裙子穿的有跟的鞋……”[4](图 1)，为了实现这一目标，她和假肢制造商联系，将自己的设想告诉他们，为自己设计了各种假肢，配合不同的穿戴需要，看到她自信地站起来，让人为之感动。一名遭遇不幸而性格又如此坚强的女性，其对待生活态度与追求完美人生的勇气具有女性价值观的某些典型特征。当然，这也许只是一个极为罕见的例子，但女性根据自己的需要而设计的事例却比比皆是。

对我们来说，需要进一步考察的是，在这种创造动机的背后，对女性创造行为真正产生影响力的因素还有什么？女性创造动机的心理起源在哪里？

在解释各种生命形式的行为及行为间的关系时，目的心理学认为“通过研究目的或意图这一概念，人们便能更完整地解释各种人为事物的行为。”“世界上存在的一切事物都有某种与之相联系的原因，它是预先规定事物、现象存在和发展以及它们之间关系的根据。”[5]

二、女性创造活动的目的

“目的论”这一术语源于希腊文(TOLOS)，意指目标、理由、结果，或在心理认识领域表示“指向”。这也是本文分析女性创造活动目的的目的：更好地解释女性创造活动的特征和女性设计行为的心理指向。

通常情况下，女性创造活动的动机和目的之间的界限很模糊，女性的“无目的”心理一向是心理学研究的话题。但当女性创造力的结果是为社会添加或改良产品时，这一创造活动的动机与目的将是“发现了什么问题”和“以什么方式解决问题”的两个疑问。

受过专业训练的设计师都知道“目标”与“任务”对设计活动的限制，但是这里所说的女性视角下创造性活动的“目的”，是指一种宏观的、抽象的指向，与具体的“目标”又有不同的内涵。

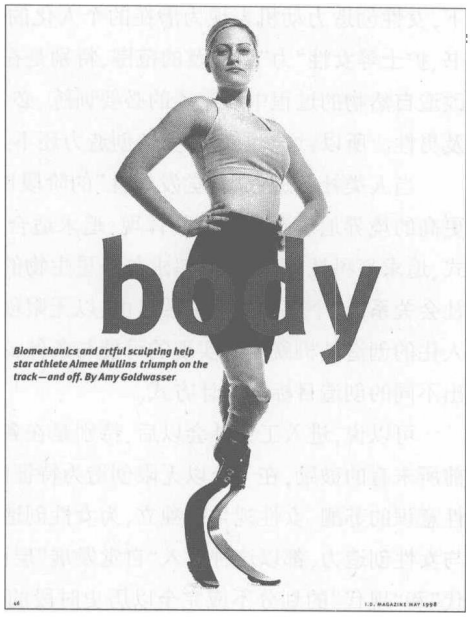


图 1　艾米·缪琳斯

曾任美国心理学会主席的爱德华·L. 托尔曼博士分析人类的活动原则时，提出“最小努力的原则”(principle of least effort)，即当人们工作、学习、社交时，会根据自己的目的性和认知性以“最小努力的原则”完成行为的过程。这样，当一个创造性构想产生时，必然伴随某种目的以形成一个“发现—解决”的完整过程；一个创造性产品的产生，也必然伴随某种目的的实现。在女性的创造性活动中，我们发现这种“最小努力的原则”不是简单的对弯路和捷径的选择，其含义在某种程度上扩大为或衍变为“最适用原则”，即通过“最小努力”是否能达到“最小损失”又是“最适用”的效果。她们常常为了找到对自己、对别人、对环境适用而又能避免无谓损失的方案绕很多弯路①，然而就是在这种过程中她们能找到自己心中的理想目标。也许这是对“女性的抉择力比较薄弱”的新解释②。

如前文提到的“老龄化产品设计”，如果大家都接受便利、高效率，为老年人设计的产品将一天比一天丰富，而且会有更多针对特殊人群的设计产生，但曾根女士想到了这种设计对老年人自主生活信心的影响，这时过于强调“便利”、“高效率”的时尚产品便被认为是存在缺陷的。由此她希望人们能够真正地研究与理解老年人的需要。作为一个有责任心的设计师，她的言谈带有明显的对“功能性”与“适用性”更深入的思考和忧虑，而这两种思考方向中，正包含了“最小努力原则”与“最适用原则”的交叉，可以确信，这样的思考将影响她的设计行为的展开，影响她对设计项目的决策和取舍，也正因为如此，我们总是能够从中感受到一名女设计师特有的思考的力量。

当我们将女性创造活动的动机和目的结合在一起时会发现，真正影响女性创造活动的是两方面的

---

① 2000 年 3 月，日本制鞋业著名女首席设计师蓑原纪美子接连在上海的南京路和淮海路两条商业大的“伊势丹”里言传身教做示范：年届古稀还弯腰弓背甚至匍匐在地为顾客逐一免费“画鞋样”。“画鞋样”的正规技术术语叫“脚型测试”。测试工序繁杂，蓑原纪美子的计划是为亚洲各国的 20 000 名女性完成脚型测试，以最终建立起一个“亚洲女性脚型数据库”，为女性制作最“适脚”而最不会“轧脚”的鞋。

② 梁凤仪在《女性消费观》中提到：女性的抉择力比较薄弱，尤其是在一些日常生活的细节上，很容易三心二意，需要旁人为她们加一把劲，予以催促，才易水到渠成。所以女人购物的速度一般比男性缓慢，分明需要一样东西，拿起来之后还有其他各方面的犹豫，拖慢了购买的步伐。

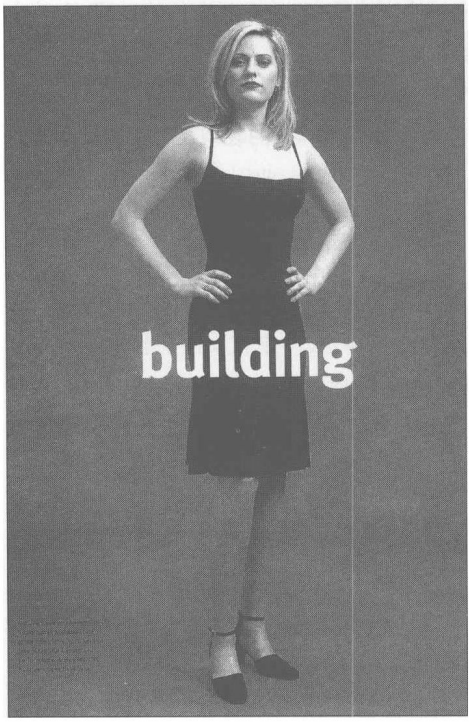


图 2

原因：其一，如上所述，是女性的理想主义的生活态度和不折不挠的追求，是女性特有的“亲社会情感”的表现；其二，则是由于社会分工的因素，女性在安排家庭生活过程中与女性对于社会产品需求之间的“适配程度”。

当我们将“自觉发展”层面的女性创造行为的特殊性，与社会发展的经济性因素联系起来就会发现，更具“影响力”的因素是直接决定女性个人生活形态的社会产品的丰富程度与适用程度，这或许可以解释为一种回到“物质”的层面对创造心理起始过程的分析。

在物质产品不甚发达的时代，女性创造生活与创造理想产品的愿望为种种条件所限，无法得到充分的实现；而进入现代社会之后，现代物质生产条件的极大改善，更加刺激了女性寻找与社会产品相处最佳状态的热情，而与大量社会产品接触则是女性的优势：她们有丰富的消费经验。这一层面的女性的创造愿望，可以比较正常地提交消费物流系统，以实现“产品—商品”的生产消费循环，如果社会产品没有满足她们的需要，即在她们眼中就表现为各种各样的社会产品缺陷。女性消费者一般会表现出人们熟知的挑剔，但我们应该注意的是，由于女性的挑剔引发的产品品质与设计的改进，恰好包含着某种推动社会生产进步的因素。

三、女性创造力特征分析

分析女性创造力的动机、目的，是为了找到其中需要引起设计学注意的女性创造力特征。这是从女性性别的特殊性出发（男性性别同样存在其特殊性），对设计师的创造力特征的细分，以找到上文提及的“推动社会生产进步”的力量。

革新、创造一向被看做是人类社会持续发展的动力，作为设计师，自专业学习开始，就在不断训练自己的创造性思维，因为接触设计的第一天，他们就知道，设计是一种有目的的创造性的活动，设计师的责任是使设计成为对社会发展有益的工作。因此，设计师的创造力首先要高于普通社会人群，而创造力特征，直接影响着设计师的工作状态和对社会产品的态度。

对创造性男女的对照的结果，使心理学家得到这样的结论：“创造型男女在个性方面是不同的，这些不同通过工作风格表现出来。创造型男子有雄心大、信心强的倾向；创造型妇女倾向用一种内省和好沉思的方式工作。”[6]但是如果完全从生理因素解释男性的扩张倾向和女性的内敛倾向是牵强的；而动辄上升到社会的层面，有时则不免失于空泛。所以我们试图提出这样的解释：形成女性创造力特征的具决定性意义的因素，就是“女性成长过程”中形成的女性视角，并在此基础上，结合女性创造力的动机和目的试分析女性设计师创造力的特征。

事实上每个时代性别特征的区别往往会处于一种“模糊—清晰—模糊”的不断变化的过程，而其中比较稳定的特征，就可能被解释为本质的区别。在体现女性性别特征的创造行为中，经常可以看到女性对“物”、对“人”、对“己”的不同观照方式，并具体表现为女性对产品及用品的精神层面设计的关注。除此，女性常常会陷入一种自我陶醉的场景中，就是人们常说的女性“不切实际”的表现。而女性设计师们除了具有一般女性所具有的审美直觉和爱幻想的特点之外，还具备了经过专业训练后对待社会产品的眼光。两者融合在一起，会使女设计师的设计行为呈现出一种建立在女性视角作用下的设计实践方式，这也是她们在设计中得以展现创造力特征的方式与缘由。

对女性创造行为，本文试提出以下若干特征进行分析。需要说明的是，虽然对女性创造力的特征的归纳，在女性设计行为研究中是一项无可避免的任务，但在日常生活中，很多来自女性的想象创造却根本无法纳入某种规范，所以这里也只是指出值得设计学研究注意的几种取向。其中有些特征比较明显地反映着女性创造生活的独特视角，有些则是散落在女性日常生活状态中的、但确实也体现某种典型性的女性创造力特征，至于其依随时代特征变化的“典型性”，则将是今后可以继续讨论的话题。

（一）亲社会情感——女性成长过程中的选择

女性创造力的特征首先体现在女性成长过程中的各种选择中。人们认为：选择就是一种创造。这些选择为他人眼里的“她”带来不同的性格，而这些性格取向中有一点是共同的，就是女性的“亲社会情感”①。

心理学对女性创造性对精神生活的倾心曾经有过分析，提到创造型妇女的个性特征：“创造型妇女比对照的妇女较少扮演社会角色，人际关系较少，她们更多地把精力放在精神生活和自主性方面……”女艺术家、女文学家们在这方面的特征已经得到普遍认同，那么，女性设计师的创造力是否也会更多地倾向于精神生活和自主性呢？

台湾陶艺家陈丽丝对儿时的玩具陀螺情有独钟，在创作中经常会用到这个符号，也经常会在作品中表达自己对女性人生的理解；女性创造过程中更注重情感的诉求以及贴近生活需要的特征，使得她们在更接近艺术行为的装饰设计、陶艺创作中有极大的自由表达内心感受的空间。2000 年 5 月 24 日在莫斯科举行的时装设计大赛决赛中，设计师安娜·奥斯洛娃设计的时装令人震惊（图 3），当模特穿着安娜设计的时装出现在 T 型台上，现场的人们感到了对“生命”的直接触摸。

与“生命”及“情感”主题相关联，是女性设计师们对于“生活”题材的设计主题的关注。1984 年，寝饰设计师南茜·凯丝（Nancy Koltes）以自己为名创立寝饰品牌，她是第一位在寝饰设计中“披荆斩棘”的女性设计师，她相信女性在这个领域的优势：“女人对家居布置的感觉比较敏锐，所以她的客户也以女性居多……这或许是身为女性设计师的优势，因为我们拥有相同的敏锐感。”

同时，在工业设计、建筑设计这样以材料、计算和空间的不断变换为特征的设计类型中，同样可以看到表现的明显的女性意味的设计。女性创造力在这些以往她们很少介入的领域焕发出独特的魅力，其中对生活状态、精神状态或者说生命状态的关注是女性创造力普遍存在的特征。中国国航的飞行员

---

① 美国心理学家珍尼特·希伯雷·海登等人编写的《妇女心理学》一书中阐述：“女性对人和内心世界的关注能力和体察能力优于男性”，“女性的情感不仅细腻、深沉，而且容易移情，具有易感性，因此，更富于同情心，比男性有更多的‘亲社会情感’”。

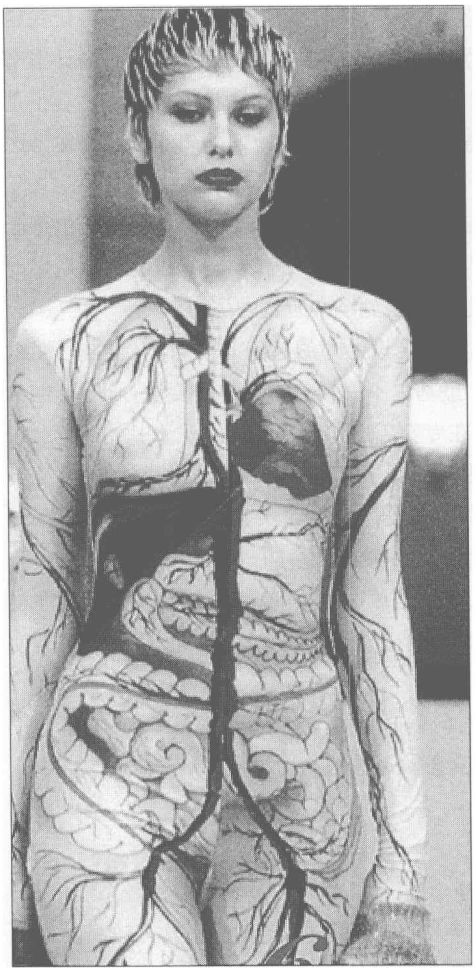


图 3

们目前正轮流驾驶着新型的波音 767—400ER（延程型）客机，在京城上空翱翔，感受新客机的性能。波音 767—400ER 型飞机是同级飞机中营运效率最高的机型，它的机翼、结构设计都有创新，可载客 245~375 人，最大航程可达 10 460 km，有趣的是，撇开这些令人振奋的数据，飞机的外装饰也带给飞机制造新的起点。据了解，这架飞机的外装饰由西雅图的一位华裔女设计师设计，图案抽象了达·芬奇的“直升机”、“降落伞”等绘画作品，颜色则采用了设计师所偏爱的文艺复兴时期的绛紫色和深蓝色。

显然，设计师应该是富于创造性的，而女性天生较少功利心，使她们更专心于创造活动的过程而非结果，因此在她们的设计过程中往往可以发现女性内在精神的体现。

（二）“自问”——散落在女性创造力中的同一性特征

众所周知，女艺术家、女文学家在创作中表现出个人的思考时，往往呈现出一种个人自言自语、自问自答的状态。研究女性艺术、女性文学的人将这种“自问”方式归结为女性对生命周期的特殊体验和心理活动的表现冲动。这种现象同样出现在女性设计行为中。在一种心理体验中，女性设计行为的第一受用者通常是自己，这也是由女性的审美方式决定的：女性往往会将审美对象幻化成自己，或者幻化为自己所处的场景。

必须要加以注意的是，设计行为是一种产生社会产品的特殊过程，女性设计师的自问又有着与女艺术家、女文学家们不同的结果。两种不同的创造形式——基于个人情感表现的作品创造与基于大众消费的产品设计之间有着很大区别。设计，通常直接和社会生产、社会需求挂钩，最终完成的是融入社会生产系统的“物质产品”，这样就产生了“设计什么”、“设计多少”等现实问题，对于这些问题，将在文章的第四节重点论述。在这里要强调的是，女性设计师的优势，是她们了解自己，又比一般人更了解女性的需要，形成“理解自己从而理解他人”的独特的创造形式。

日本平面设计师荒木优子在介绍自己的设计观时说：“我是谁？从哪来？将去何方？当我感觉处于开阔状态，脑子就会有这类哲学问题。设计为设计师创造了一种与社会的关系，寻求创造新的东西，设计师通过深入调查创作的本质而更好地理解自我。”[7]设计师自问的结果是对社会产品提出了要求，同时是为“更好地理解自我”与理解“生命过程”做准备，这与前文提到的女性创造活动的目的形成一组问答关系，通过寻找产品设计中的造物原则解释自己的心理，并为女性创造力带来另一个特征：通过解答自己的问题，“为自己”创造产品。

服装设计师多娜·卡兰(Danna Caran)说,“我拿自己做实验……,我的身材不好,一件衣服得让我显得好看,而不是穿在漂亮的模特身上好看。”“我看看衣橱,觉得有什么需要,就自己设计。如果设计出来的东西适合我,也一定适合我的顾客。”“我是女性,我知道女性的身体。”卡兰为女性设计的三件套正是源自对女性的了解:“一早起来,女性有很多事要办,不只是穿衣服而已……,她们不想浪费时间在考虑如何穿着上。”[8]

设计师卡尔·拉格菲尔德说:“就像夏奈尔(Coco Chanel),她的设计正适合她的形象。”夏奈尔总会看着一套衣服,然后问道:“我会穿它吗?”如果答案是“不”,她就不会制作。时装公司经理麦克·斯堪地非奥说:“她(琳达·阿拉德)是一个忠心、努力工作的女性,过的就是她顾客所过的生活。”①

被誉为“针织女王”的索尼亚·里基尔(Sonia Rykiel)作为服装设计师的起步非常简单:为自己编织的一件“孕妇装”和生育结束后为自己编织的黑色紧身衣。里基尔不仅针对自己的需要进行设计,也希望所有女性能找到自己的需要。她说:“我喜欢观察女士们在专卖店里如何搭配我的设计……一个女人必须自己打扮自己,而不是被我打扮。我从不命令她们,我更喜欢让她们自己选择。这对我、对她们都更有趣。”[9]里基尔不仅是设计师,还是诗人、艺术家,她是世界女性作家协会会员,擅长平面设计,书籍封面、文具、汽车装饰、鞋子、童装等都有涉猎,她的个人风格始终印在她所从事的一切工作中。

表面上看,这些国际知名的女设计师是在为自己设计,而正是通过这样的过程,她们找到了女性群体所真正需要的东西。所以很多女服装设计师通常以一种“为自己设计”作为思考的起点,而结果是使服装设计走出了一个设计行业、一个设计门类的概念。

另一个更普遍的例子就是女性自我的形象设计。从“自问”开始进行“理解自我”,以“为自己”的设计作为解答,这时,“设计”的触角已经从自我形象设计延伸到影响形象的一切领域。

(三)“编织”——女性思维与创造行为的截面

人们说女性的智慧是直觉的智慧。传统观念、现代思想、街谈巷议都可以被她们的神经系统摄入。这为从事文学、艺术的女性带来便利,她们对于言语、表情、手势、声音、色彩、造型等都具有较高的感受力,而且能够很细致地接受这些刺激,通过种种心理的折射后在自己的作品中反映出来,这正是本文第一节提到的女性“网状”思维的特性。“网”意味着多接点、多触点、多交叉,这种状态为女性创造力带来更大的弹性和丰富性。

德国女雕塑家伊娃·赫西(Eva Hesse,1936—1970)在剖析自己的创作意识时这样解释,“当我年轻时,或者说我还是个不成熟的艺术家时,我总是意识到我能将秩序的混乱、线条和块面、大和小结合起来。我总设法找到最荒诞的或极端的对立面,而且总能总结到它们在形式上的矛盾。这总是比制作大小合适、比例合适的东西更有趣……”伊娃是一位坚强的、受到人们尊重的艺术家,她在绝症的侵蚀下尝试软体雕塑的创作,这使她的作品更带有一种令人肃穆的力量,她总是尝试将一些最极端的对立形体

---

① 服装界已经达成一种共识:女性设计师往往出于直觉而能抓住女性的基本需求,而男性设计师却塑造他们想象中的女神。比如,1978年,女设计师南施·瑞德敏开了一家服装专卖店,名为“被遗忘的女性”,为穿大号尺码的女性设计服装,“启动了一场时装革命”,因为高级时装中12号或14号是常规尺寸,设计师也不喜欢肥胖的女性,她们的身材会影响设计师的品牌形象,瑞德敏的行动使更多的设计师和制造商发现了一个其实很有潜力的市场。

统一在一件作品中,从而产生不可言说的震撼力量。

事实上,如同伊娃所做的一样,在各种毫不相干的东西中寻找多向的联系其实是很多女性的共性①,从日常生活到艺术设计的广阔界域中,这种并置、排列组合的能力是往往女性共有的,她们迷恋于在不同的材料、题材之间寻找联系,寻找新的气息,孜孜以求并为之欣喜。如克劳蒂亚·尼维尔(Claudia Newell),她的设计一向被认为具有复杂和后现代的合成特色,但表现出的只是一种简单本质,将漫画式的人物及其零件和其他生活元素的超现实混合品并置,正是她惯用的创作手法,也形成她个人的特殊风格,设计师的个人追求就在于这样一个寻找与组合的过程中。

(四) 挑剔——来自消费的触动

女性设计师在项目设计过程中,受潜在气质与思维方式的影响,容易从细节入手,包括在设计过程中对于材质、色彩、形式的选择。特别是,相对于男性设计师较多的关注技术细节,女性设计师倾心于对设计的细节改造和生活化修饰,特别在一种静态的设计中显现,如前文提到的装饰设计、平面设计。由此,可以看到女性设计师从事设计的角度和对待社会产品的态度,这同样来自于女性创造生活的独特视角。如一档日本娱乐性电视节目《超级变变变》出现了很多精彩的创意。有趣的是,其中有很大一部分创意的点子是日本的家庭主妇在家务劳动中找到的灵感。如"发型"、"水管破裂"、"钟摆"、"干衣机"等等,主妇们将平庸和琐碎的家务变成了有趣的生活体验与设计资源②。这也许因为女性从小耳闻目睹、深知家务统筹的学问,使她们可以有条不紊地安排日常生活,而家务劳动对女性的回报,就是让她们具有更稳定的注意力,更敏锐的观察力,更有耐心,从而也使她们表现出一种发现细节的才能。

而对更多的女性而言,"细节的完美"几乎就是她们追求的一切。这种潜在的选择动机和创作动机影响着女性的设计行为。日常生活中,女性对细节的追求被视为不大气、太挑剔,然而以设计学的眼光看待这种挑剔时,又得到一个完全不同的解释。她们对生活用品如器皿、橱柜设计、居住环境的设计等有着多种多样的要求:适用、美观、坚固、柔和,要便于她们的统筹,要引发她们的想象,带给她们某种情境……。女性的观物方式使女性创造力更多的与生活细节、与个人体验联系起来,这也正是女性特有的创造力的特征。女性的生活状态是多变的,她们"身兼数职",除了传统意义上的与家人的关系,她们自己还要经历多种生理变化的过程,今天生育、明天喂养……她们的消费概念不断变化、社会角色不断变化,要求产品设计适合她特殊、多变的生活状态。这些要求不仅依随她们自己的心理变化而变化,也依随社会性别含义的变化而变化,其中微妙的变化也许她们自己都忽视了,但作为设计学的话题提出时,这些都成为影响造物原则的因素。

就个体而言,女性总是对消费有特殊兴趣,但是长期以来人们对这一兴趣中包含的"市场推动价值"与"创造力资源价值"没有作出必要的辨别。

自古以来,就社会对女性角色的约定俗成而言,女性需要接触各类生活用品、家居用品,如厨具、洁

---

① 有一个笑话:闹市区一家妇女用品商店门口,堆了一大堆散乱的货品,女顾客翻来翻去,如获至宝地找出她们需要的物品。有人问老板:为什么不把商品整齐堆叠,老板回答:"你以为我疯了?如果那样,她们就不会对我的商品感兴趣了。"虽然是笑话,却可以看到女性对"寻找"的特殊感情。

② 《超级变变变》在日本有二十多年历史,由民间自发组织,所以看到在那里有一些有趣的老人,近年来日本家庭妇女的参与使"超级变变变"更贴近生活,她们的创意也往往能够获得现场评委们的好感。

具等等，而了解产品信息则是合理消费的必由之路，特别是随着女性承担的社会角色的多样化，她们接触的产品类型越来越宽泛。个人需求和社会鼓励使女性积累了大量的产品知识。这种非常现实的生活行为事实上包含着值得探讨的市场推动价值与创造力资源价值①。

虽然创造学或创造心理学从未单独分析女性创造力的心理起源，但我们仍然可以看到女性创造动机的特殊性。“设计师”的出现只是近一百年的事，设计师的活动伴随着工业革命的起起落落而走到今天，女性设计师的创造心理必然建立在对社会产品更深入地感知的基础上。

虽然女性发现社会产品缺陷的能力通常被忽视，它的存在其实决定着女性设计师与男性设计师对“物”的不同态度和造物的不同目的。其中与“现代”女性创造动机直接相关的，并最终引起女性创造冲动的，往往是来自女性在消费过程中对社会产品的观察，社会产品缺陷引发了女性创造需求的产生，这听起来似乎有点奇特，但在生活中确实如此。

参考文献

[1] 庄寿强，戎志毅.普通创造学.徐州：中国矿业大学出版社，1997：42

[2] 俞国良.创造力心理学.杭州：浙江人民出版社，1996：14~15

[3] 章韶华，王涛.需要—创造论：马克思主义人类观研究.北京：中国广播电视出版社，1992

[4] 1998年5月《I.D.》杂志P45-51(I.D.Magazine MAY 1998“Design That Count”)。

[5] [美]爱德华·L托尔曼.动物和人的目的性行为.李维，译.杭州：浙江教育出版社，1999

[6] A谢尔曼，F L登马克.妇女心理学.北京：中国妇女出版社，1987

[7] 王序.荒木优子的平面设计.北京：中国青年出版社，1999

[8] [美]约翰·奈斯比特，帕特里夏·艾柏登.女性大趋势.陈广，译.北京：新华出版社，1993：166

[9] 走向世界(中文网址)www.9c9c.com.cn “时装大师SONIA RYKIEL”2001-01-15

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2001年第4期

① 这里所说的市场推动与创造力资源，与女性在市场消费中经常表现出的一种消费挑剔态度直接相关。如果说，社会产品是需求与创造之间的介质的话，那么社会产品缺陷也同样是一种联系的“介质”。但是同样面对这样的缺陷，由于生活行为的兴趣不同、方式不同，男性与女性作出的反应有明显的区别，由此造成男女性对于社会产品缺陷的“不同理解”。一般而言，男性更多地表现为忍让或忽略不计，而女性一般则表现为“斤斤计较”，因此女性的挑剔在为人的性格上总是被给予负面的评价，其在社会产品改进方面的积极意义反倒被忽视了；事实上女性的这一态度是生理性别和社会性别共同作用的结果，在这里表现出来的对于社会产品缺陷的“不同理解”，是研究不同性别的创造心理中需要分析的。

电影学

跨国想象：全球化语境中的电影新趋势

沈义贞

一

何谓“跨国想象”？在回答这一问题之前，我们不妨先回顾一下好莱坞电影创作的实践。

作为一个主要由移民组成的国家，美国的文化形态从一开始就具有传统欧洲国家所不具备的多元性与开放性。这不仅体现在其建国之初社会成员来自不同的文化背景，更重要的是，年复一年投奔到这片“充满希望”的“新大陆”的居民，几乎囊括了世界上所有的国家和地区，某种程度上甚至可以认为，在美国的文化构成中几乎包含着世界各种不同文化的因子，从而导致作为世界电影生产的重要基地，好莱坞不仅会聚了来自世界各国一流的各类人才，如导演、演员、编剧、摄像师、作曲家等，而且其电影也具有某种其他国家所没有的得天独厚的优势，即在我们将要讨论的“跨国想象”方面不仅起步最早，而且由来已久。

早在1916年，也就是电影作为一种新的艺术“语言”刚刚学会叙事的阶段，被乔治·萨杜尔誉为“格里菲斯艺术到最高峰的标志，同时也是美国电影艺术达到最高点的标志”[1]的《党同伐异》，通过四个发生在人类历史发展的不同时期的故事，论证了“人类从不容异己到宽容进化”这一主题，不少研究者都曾对这部晦涩难懂的影片作过相当详尽的文本解析，却未能洞察该片所涉及的法国、巴比伦、波斯与美国等四个不同地域所暗示的重大意义，即，如果说格里菲斯的《一个国家的诞生》“首次在美国上映的日子乃是好莱坞统治世界的开始，同时也是至少在以后好几年间好莱坞艺术称霸世界的发端”[2]的话，那么，《党同伐异》则可以说第一次赋予了“跨国想象”最基本的含义：跨越国界的想象，从而开美国乃至世界电影跨国想象的先河。

从格里菲斯开始，好莱坞电影史上或越俎代庖地表现出对其他国家/民族生活的想象，或以其他国家/民族的环境、人物、故事构成影片重要观赏元素的作品不绝如缕，譬如，20世纪30年代较为著名的具有这一特征的电影就有：根据埃里希·雷马克同名小说改编的《西线无战事》，表现一战期间一个普通德国士兵为战争所毁灭的悲剧；根据赛珍珠同名小说改编的《大地》，由美国演员扮演中国农民的生活；

根据英国小说家达夫妮·杜·莫里叶的小说《丽贝卡》改编的《蝴蝶梦》，讲述一个纯粹英国式的悬疑故事。20世纪40年代有《卡萨布兰卡》、《吾土吾民》，前者为经典的好莱坞式的爱情故事，由于以法属摩洛哥北部城市卡萨布兰卡作为背景，更平添了该片的浪漫色彩；后者讲述的则是发生在法国的一个严肃思考战争与人权的故事。50年代有《罗马假日》、《一个美国人在巴黎》，其叙事策略大体沿袭《卡萨布兰卡》，借助异域的人物或风情表现浪漫爱情故事。60年代有《音乐之声》，故事背景在奥地利，人物也非美国公民；《日瓦戈医生》，大卫·里恩到达好莱坞之后的一部根据俄罗斯同名小说改编、采用俄罗斯民族话语的影片。值得注意的是，斯坦利·库布里克的《2001年：太空漫游》似乎有点例外，其与后来的不少科幻影片并没有表现地球上的"跨越国界的想象"，而是以科幻的形式将想象的翅膀延伸到地球之外的外太空，或"虚拟国家/世界"，从宽泛的角度看，仍可以归入"跨越国界的想象"的范畴。

20世纪70年代，美国电影频频"越境"，不仅更多地"插手他国事务"，而且所涉及的其他国家的环境、人物等已越来越多地摆脱早期电影中的装饰性而参与到剧情之中。诸如，描写巴顿将军在欧洲大陆征战足迹的《巴顿将军》；由纽约而巴黎而莫斯科而华沙，塑造了一个具有传奇经历的美国反法西斯女英雄形象的《朱丽娅》；以朝鲜战争为背景的《陆军野战医院》；以越战为背景的《猎鹿人》、《现代启示录》；以及展示星际想象的科幻影片《第三类接触》、《异形》、《星球大战》等。80年代的情形与70年代大体相似，值得称道的有，同情阿富汗反抗苏联侵略的《第一滴血》(Ⅲ)；改编自捷克作家米兰·昆得拉的《生命中不能承受之轻》的《布拉格之恋》；揭示萨尔瓦多政局动荡的《萨尔瓦多》；表现中国末代皇帝溥仪人生浮沉的《末代皇帝》；延续对越战的反思的《第一滴血》(Ⅱ)、《生于七月四日》、《野战排》、《早安，越南》，以及科幻片《E.T.外星人》和凸显美国人在世界各地的浪漫冒险的《夺宝奇兵》(Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ)等。

90年代至今，一方面，由于全球化浪潮的迅猛铺展，另一方面则是因苏联解体、冷战结束之后的国际形势依然紧张(如恐怖主义的兴起)，好莱坞电影中"跨越国界的想象"可以说跃进了一个全新的阶段。不仅作品数量激增，而且其想象的内容也更丰富。诸如，以温煦的人道主义胸怀表现"环球同此凉热"的《地球这分钟》；以冷峻的现实主义精神批判军火原罪性的《战争之王》；继续以二战为背景表现当年在美国本土之外所发生的各类故事的《辛德勒的名单》、《英国病人》、《拯救大兵瑞恩》；颂扬美国人在世界各地为"反恐"、"维和"而勇于献身、传播其"美国价值"的《生死豪情》、《地雷坟场》、《黑鹰坠落》、《限时爆破》(Ⅰ、Ⅱ)、《最高危机》、《空军一号》、《前进巴格达》、《第二指令》、《辛瑞那》、《追击神鹰一号》(个别影片的主人公虽然不是美国人，但其立场和利益与美国是一致的，如《慕尼黑惨案》、《不朽的园丁》)等；表现其他民族的悲欢离合的《纯真11岁》、《梦想阿根廷》、《四月的某时》、《花木兰》、《艺妓回忆录》等；表现美国文化与其他民族文化的差异、冲突，或表现美国文化对其他民族文化的好奇、关注与探究的《归心似箭》、《艾斯卡达的三次葬礼》、《真相大白》、《寻找穆斯林的喜剧》等；不仅以异国情调而且以异国文化作为影片重要构成元素的《杀死比尔》、《迷失东京》等；表现全球范围内个人或组织之间的正邪交锋的《达·芬奇密码》；借助数码技术编织的或反映人类与巨大的天灾人祸或神秘力量作斗争或反映虚拟的"国际"、"星际"或神话战争的《天地大冲撞》、《未来水世界》、《星河战队》、《星球大战前传》、《后天》、《世界大战》、《木乃伊归来》、《骇客帝国》、《特洛伊》、《亚瑟王》、《指环王》(Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ)、《克隆人的战争》、《纳尼亚传奇》，等等。

综观好莱坞电影的漫长实践，不难发现，所谓跨国想象，简而言之即"跨越国界的想象"，具体地说应具备下述三个特征之一：一，呈现两个或两个以上国家(含"虚拟国家/世界")的交往或矛盾，二，涉及

两个或两个以上国家的环境、人物或事件;三,有时干脆由一国纯粹地表现其他国家的事务。

然而,这还仅仅是对“跨国想象”的一般理解,更进一步考察,则会发现,有不少影片虽然表现了两个以上的国家的交往、矛盾或环境、人物、事件,却并不能归入跨国想象的范畴。譬如,中国内地所拍摄的抗战题材的影片,其虽然描写了日本与中国在那场侵略与反侵略的战争中的殊死搏斗,却不能被看做跨国想象的影片。究其原因在于,一来这些抗战影片基本上是在中国内地本土展开,二来更为重要的是,其虽然涉及两个国家,但从根本上说表现的仍然是中华民族内部的事务或诉求。这就提醒我们,所谓“跨国想象”不仅要具备上述三个要素之一,更为重要的是,还应该摆脱出单纯的民族话语或民族主义,表现出一种全球性的视野与意识,或具有全球性眼光与思维的叙事策略。

仍以美国为例。在好莱坞跨国想象电影中,像《西线无战事》、《大地》、《吾土吾民》、《日瓦戈医生》、《布拉格之恋》、《花木兰》等影片无疑是特例,其共同特点都是,由美国的电影公司拍摄,但表现的却是纯粹的其他国家或民族的生存状态。尽管有论者认为,好莱坞的这种“代他民族立言”的做法有掠夺其他民族的文化资源之嫌,但不可否认,上述影片除了《大地》由于对中华文化还不够了解、以至于有论者指出其歪曲了中国人的形象之外,其余的几部无论从艺术上还是商业上考量,均不失为优秀的或成功的影片。究其原因就在于,这些根据其他民族素材改编的电影,不仅对其所涉及的民族文化有着相当透彻的把握和理解(有时候即便是由这些民族自己的导演来拍摄,也未必能达到好莱坞电影对这些民族文化的理解程度与表达水准),也不仅在于此类影片均能够“换位思考”,以一种“知己”的、甚至仿佛完全是“自己”的立场,去表达这些民族自身的愿望、希冀与追求,而是在于,这些影片均是以一种全球性的眼光挖掘、呈现了这些民族的文化特性与历史诉求与世界文化、世界历史潮流相沟通、趋同之处。惟其如此,才不仅为美国本土观众所接受,而且能为包括这些民族在内的世界观众所欣赏。

《西线无战事》等片是如此,好莱坞其他具有跨国想象特征的影片也莫不如是。如果说在其早期的实践中也有少部分跨国想象是以异国情调作为一种观赏元素穿插其中, 还往往外在于作品的情节,或其跨国想象还仅仅是一种有意无意地运作的话,那么,从二战到韩战到越战,到后来的波黑、阿富汗、伊拉克等总冠名“反恐怖主义”的战争,再到其幻想中的星球大战,随着美国对世界事务乃至宇宙空间越来越深广的介入,以及其充当世界领袖的企图越来越明显,再加上亨廷顿之流对“文明冲突论”的鼓吹,好莱坞电影中的全球视野与意识,很大程度上已经形成了导演们的一种有意识的、自觉的追求:不仅那些涉及美国本土之外的电影均或多或少地体现出一种全球性或全球化立场,而且即便其主要以国内题材或背景拍摄的不少影片,如解析意大利黑手党文化的《教父》,打击国际贩毒组织的《法国贩毒网》,借助一个身心均有残疾的畸人见证美国历史的《阿甘正传》,反映非裔美国人的困境与困惑的《威胁》(II)、由撞车折射的美国多民族文化碰撞的《撞车》等,均能以一种全球性的眼光去探索其国内的种族、阶级与文化矛盾或正义与邪恶的冲突。久而久之,其电影中的全球视野与意识不仅几乎无处不在、无孔不入,而且在美国本土之外的观众甚至理论界眼里,也似乎本该如此、见怪不怪、习以为常了。

二

然而,即便在现实中全球化很大程度上已经越来越趋向美国化,但电影中的全球视野与意识或全球性的叙事策略却并非好莱坞的专利。

首先，尽管传统欧洲国家的民族文化缺乏美国文化形态上的那种近乎“天然”的“国际化”特征，但是，由于英、法、德、意等老牌资本主义国家与美国在政治制度、意识形态、宗教信仰、战略利益等方面所具有的共同性（如果单纯地考察英、美两国，则还应加上其语言上的共同性），以及共同具有的殖民主义历史背景，因而，在冷战时期，西欧各国电影中的跨国想象虽然没有好莱坞那么集中或引人注目，但也断续出现过不少从全球性角度叙事的佳作，比如，在英国就有：揭示战后欧洲社会混乱状况的《第三个人》，大卫·里恩的分别以阿拉伯、印度、东南亚为背景的或批判英国海外殖民政策或反思英国国民性弱点的《阿拉伯的劳伦斯》、《印度之行》与《桂河大桥》，歌颂印度独立之父圣雄·甘地的《甘地传》，以人道主义的眼光审视雇佣军的悲剧和非洲人民苦难的《野鹅敢死队》等。在法国有：以日本为背景揭示战争创伤的《广岛之恋》，以南美、越南为背景反思西方殖民统治的《佐罗》与《情人》，以美国为背景表现现代人的孤独与无家可归感的《得克萨斯州的巴黎》，表现冷战时代苏联与北约之间惊心动魄的间谍斗争的《蛇》与《沉默的人》等。在德国有：见证黎巴嫩内战的《错误的证人》等。在意大利则有：探析西方共有的宗教源流的《马太福音》，表现二战期间一段畸形恋情的《夜间看门人》，反映阿尔巴尼亚的巨大灾难的《亚美利加》等。

其次，20世纪90年代以来，受全球化浪潮的推动与美国大片的冲击，西方各国在电影的叙事策略上也作了相应的调整。具言之，如果说“欧盟”的成立在某种程度上是为了抗衡美国在政治、经济、军事诸方面已经形成的霸权地位的话，那么，由法国的卢梭、德国的康德、哈贝马斯、英国的霍布斯鲍姆、齐格蒙特·鲍曼等学者所倡导的“欧洲文化认同”尽管还存在着若干困惑和问题[2]，并且，“偌大的欧盟对于反美国文化侵略所做的诸多努力，也只能勉强一战”，但毕竟“欧洲内部对于欧洲文化的美国化现象早已有所自觉并做出‘反抗’”[3]。表现在电影上，则是其不仅追随好莱坞在影像奇观的营造上各显身手，而且在叙事上同样采用甚至突出了某种全球性的视角。较为著名的影片有，英国：《卢旺达饭店》（英、加、意等国合拍），不仅展示了充满暴力与贫穷的非洲国家的无助，而且一定程度上揭露了西方国家“维和”的不力或虚伪；《美丽战争》，以波黑战争为背景，一方面表现出西欧富国对待形形色色新移民的疑惧，一方面则相当深广地探析了在全球化浪潮中在世界范围内蔓延开来的贫富差距问题；《黑帮暴徒》（与南非合拍），在讲述一个黑帮头目弃恶从善故事的同时，也部分透露出当今南非社会底层人民的苦况；《关塔那摩之路》，导演的立场与英国政府并不完全一致，通过美国政府无故关押和非人虐待三个前往阿富汗提供人道援助的英国穆斯林的故事，揭示其正义面目背后的狰狞，等。法国：《印度支那》，以感伤的基调回溯了其早年殖民越南的历史；《无人地带》，表现西方各国在波黑的维和，却并没有偏袒交战中的任何一方，而是从整体上呈现出一种鲜明的反战立场；《战争真相》，影片的背景并没有具体所指，而是以虚构的某非洲小国的内部互相残杀、疑忌并最终和解的故事，流露出对这片大陆的真诚的希冀，等等。

再次，个别与西方有着不同的电影传统或在世界电影史上相对默默无闻的国家，在与好莱坞的抗衡中也有意无意地采取了全球性的视角。前者如俄罗斯，不仅效仿好莱坞话语摄制了部分“反恐”大片，如《死亡倒计时》、《幻影一号》等，而且秉承着其既往的优秀电影传统拍摄了一批或批判苏联解体之后俄罗斯人的崇洋心态，或呈现俄罗斯文化与西方文化艰难对话的作品，如《通向巴黎的窗户》，《美国女儿》等。尤其值得肯定的是，以当年其所发动的那场侵略阿富汗的战争为背景的《第九突击队》等片，也能够摆脱狭隘的民族主义立场，站在人类文明的高度，去反思那场战争的荒唐与无理。后者如土耳其，号称其电影史上投资最大的《伊拉克恶狼谷》，不仅跨越国界地想象了伊拉克人民在那场“反恐”战争中

生命、价值、人格、历史与文化所遭受的摧残与凌辱，而且第一次、甚至迄今为止也是唯一的一次全面、正面地抨击了美国以“反恐”名义所发动的这场战争的非正义性。

将英、法、德、意、俄等国的跨国想象影片与好莱坞的同类影片作一比较，不难发现，虽然采取的均是一种全球性的叙事策略，但是，除了那些单纯以异国情调作为外在点缀的影片之外，其余涉及两种或两种以上文化的比较、对话或冲突的影片，两者之间仍有较多的不同，诸如：首先，在好莱坞所推出的一系列“美国人在海外”的跨国想象影片中，那些出现在世界各地的美国人形象，无论对美国的海外战略赞同与否，绝大多数扮演的均是一种世界警察或拯救其他民族的救世主的角色，而英国、法国、德国的同类影片，虽然也或多或少地会流露一些这些国家的民族优越感，但大多数都能以一种平等的视角看待别国的苦难或文化。其次，如果说在反映“二战”、“越战”的影片中，好莱坞多少还能站在一种全人类的立场上或弘扬反法西斯主义的宗旨、或检讨自己的越战立场的话，那么，其近年来以“反恐”、“维和”名义出现的一大批影片，则无一例外地配合着美国的海外战略或美国政治，或以全球性的外壳包裹其鲜明而狭隘的美国民族利益，凸显着浓厚的宣教色彩，谁说美国所拍的全是娱乐片或商业片呢？相比之下，倒反而是英、法、德、意、俄等国所拍的跨国想象影片，能够以一种真诚的同情或严肃的态度，或检讨本民族的弱点或历史，或反思自身的责任，或表达对本国以及世界事务及走向的忧虑等。第三，好莱坞的跨国想象大多是以类型片的形态出现的，结局往往是美国英雄或美国价值的胜利，而英、法、俄等国的影片则均能或隐或显地呈现出一种现实主义倾向或精神。如《无人地带》，影片不仅表现了塞尔维亚、克罗地亚两族士兵在那场战争中共同的悲剧命运，而且以一个等待联合国维和部队救助的士兵最终还是只能躺在地雷上等待死亡的结局，留给观众相当冷峻的思考。再如《美丽战争》、《战争真相》，虽然也都有一个并不太有说服力的民族和解的温暖结局，但却不同于好莱坞同类影片结尾中常见的那种肤浅的乐观主义，而表达的是导演含泪的微笑与真诚的祝愿。也正因此，我们以为，虽然英、法、德、俄等国的跨国想象影片在数量上还不及好莱坞，但其艺术性却不仅堪与好莱坞媲美，而且在某些方面胜过了好莱坞。

回溯美欧各国电影跨国想象的实践，特别是比较美、欧两者在跨国想象的运用上的不同，可以肯定，跨国想象在很大程度上已经构成了全球化语境中电影发展的一个重要趋向，而英、法、德、意、俄等国跨国想象影片所取得的成功，也在一定程度上透露出，只要策略（尤其是叙事策略）得当，抵制好莱坞的冲击也并非全无可能。

三

他山之石，可以攻玉。透视美欧电影创作中的跨国想象，说到底也是为中国电影提供有益的借鉴。

综观整个中国电影的实践，能够称得上跨国想象的作品，大致也就是台湾李安的《推手》、《喜宴》，香港王家卫的《阿飞正传》、陈可辛的《甜蜜蜜》等少数几部。成龙的不少电影如《我是谁》、《大白鲨》等倒是具有鲜明的跨国想象特征，但大部分拍摄于其到好莱坞发展之后。不仅数量不多，而且除李安之外，大多数还停留在以异国情调作为影片外在点缀的初级阶段。至于大陆，严格地说，迄今为止尚付阙如。或许有人以为张艺谋的《千里走单骑》能勉强算数，其实不然。影片情节生硬做作、意蕴苍白单薄，虽然涉及日本场景，启用了日本演员，却谈不上跨国想象，一个重要例证就是，其中饰演“父亲”的高仓健可

以任意置换成任何国家(包括中国)的演员,而丝毫无损影片的情节与主题。

中国内地电影一直不擅长跨国想象,当然有多方面原因。诸如,中国政府不干涉他国内政的国策,中华文化的大一统性、封闭性,中国导演整体思想与艺术水准的肤浅性等等,而就具体的电影实践来看,则大致与下述两个方面相关。

其一,创作界对地方性、民族性与世界性之关系的误解。鲁迅曾经说过,"有地方色彩的,倒容易成为世界的"[4],这一观念的正确性毋庸置疑,问题是,在很多导演那里,所谓地方性、民族性大多被理解成不同于其他民族的民俗风物,诸如民族的饮食起居、服饰礼仪、人际交往方式,尤其是与婚丧嫁娶与节日庆典相关的土风习俗,并且,总是以为越稀奇古怪就越具有民族性进而越具有世界性。殊不知,犹如哲学中的个别与一般、特殊与普遍的关系一样,地方性、民族性与世界性也是共处于一个不可分割的、互动的系统之中,所谓地方性、民族性必须内涵着该地方、民族的历史发展的必然要求,并且该历史要求必须与世界进步潮流相一致,其庶几可跃升、融入世界性。因此,如果仅仅是展示地方性、民族性的奇异性,而不将其视之为整个世界进步潮流的一个有机的组成部分,其必然流于某种外在于文本的装饰性,或某种孤立的、僵死的镜像符号,而不具备任何世界性。

如何才能使地方性、民族性与该地方、民族的历史诉求联结起来,进而汇入世界性的、进步的历史潮流?可探索的途径有很多,就当前中国电影实践而言,我们认为,起码有两点值得注意:一是坚持现实主义创作原则[5],另一就是采用全球性的叙事策略。具言之,即,尽管目前中国电影要展开大规模的跨国想象还缺乏一定的现实基础,但在呈现所谓地方性、民族性的同时,要始终具有一种全球性的视野与意识,要能够以一种全球性的眼光与思维,去挖掘、评估与表现民族性的话语与镜像。惟其如此,我们的电影才能真正地走向世界。

其二,理论界在理论研究中的偏颇。近年来,围绕着中国电影在全球化进程中如何应对好莱坞的挑战,理论界已从产业转型、观念变更(主要是强调电影的商业属性)、民俗乃至传统文化资源的挖掘、本土经验与现实关怀的诉说等多方面作了探索。然而,这些言说要么在一些或空泛或抽象的概念层面展开,要么对文本之外的因素着眼较多,而大多忽略了从文本的内在角度所作的美学的分析。

以近期对"亚洲电影"的讨论为例。不可否认,回顾电影刚刚走过的百年历程,贯穿其中的一个相当突出而主导性的现象就是,世界各国的"国家电影"一直处于和好莱坞电影的搏击或抗争的态势。早在20世纪20年代初期,欧洲的制片人就已认识到,"没有任何一个国家足以单独与具有太强竞争力的美国对抗"[6],时至90年代,情况更为严峻,以至于有论者断言,从某种意义上说,"好莱坞已经征服了世界","我们正在变成一个好莱坞星球",进而导致,"'面对好莱坞'因而可以看做全球化背景中最具理论和实际挑战性的话题之一。"[7]换言之,在当下的世界电影市场上,任何一个单个的"封闭国家"仍然"无法阻止美国电影"[6]。针对这一格局,也可能是受"欧盟"的启发,大陆理论界提出了构建"亚洲电影"的设想①。这一主张,乍看起来似乎不错,而稍加深究却不然。比如,在许多论者那里,我们就不无遗憾地看到,所谓的"亚洲电影"概念,或多或少、或显或隐地均包含着某种以中华文化为中心、核心整合整个亚

① 2002年在上海召开的"第二届中国影视高层论坛"以及随后由复旦大学出版社于2003年出版的《冲突·和谐:全球化与亚洲影视》论文集中,此一设想已初现端倪,2006年第1期《电影艺术》以"亚洲制造:合作的亚洲电影"为总标题的一组论文,则对其作了更为明晰而具体的论证。

洲文化的企图，此一价值诉求不仅隐含有新的地区性霸权倾向，不能为亚洲其他国家所接受，而且也忽略了这样一种事实：亚洲地区历史上不仅有过种种民族纠葛，而且还存在着几种极其重要的文化，即以中国为代表的儒家文化，以印度为代表的佛教文化，以中东为代表的伊斯兰文化，这些文化可以有某种共通性，却不能真正彼此融合，因此，亚洲可以说是世界上文化构成最为复杂、文化冲突也相对激烈的地区，而在这样一个文化差异、民族猜忌依然彰显的地区以"亚洲"为视角试图整合亚洲各国的电影，相比起有着同样的宗教背景、相似的政治理念与制度的"欧盟"来，无疑难上加难。

确实，在具体的实践中，譬如，在《天地英雄》、《十面埋伏》、《神话》、《无极》、《头文字 D》、《千里走单骑》等影片中，我们也看到了亚洲电影在技术、资金以及导演、演员等诸多环节上的合作，但不可否认的是，这些合作基本上是一种整体地脱离了这些国家或地区的现实情境的、游戏的或抽象情感层面的"拼接"，既没有基于一种内在的亚洲文化认同所有意采纳的亚洲视角来表现出亚洲文化的某种共同的区域性特色，也未能呈现出哪怕是一点点的营造亚洲文化认同的倾向，其所谓合作，主要是凭借某种明星或地域等元素对特定国家或地区观众的亲和性招揽票房，更多着眼的是市场运作，而非文本的内在的美学诉求。况且，这种合作还可能存在一定的危险，譬如，台湾学者焦雄屏在论及日本与台湾电影的所谓"合作"时就指出，"用简单的话来说，累积了近 10 年的台湾新电影资源，将会由日本人坐收。《牯岭街少年杀人事件》和《戏梦人生》将来在国际上的长期收益，会在日本人荷包里，不会再重新转为台湾电影发展的资源。我们最好的导演虽然拍的是台湾片，却将是为日本人打工。"[8]

也正是在这个意义上，我们说，"亚洲电影"的提出，有其积极的一面，却未必有成效，且仍不无地方主义之嫌，与我们着重从文本内部、从美学角度所探析的全球性叙事策略也相去甚远。因此，要从根本上突破中国电影的困境，理论界不应忽视的一项重要工作还应是，踏踏实实地回到文本，基于对大量文本的美学分析，研究好莱坞美学与现实主义电影美学的联系与分野，研究世界各国经典电影的编剧技巧，研究电影的类型演变奇观呈现，尤其是，在跨国想象已经成为全球化语境中的一种发展趋向的情况下，研究中国电影的全球性叙事策略，等等。

参考文献

[1] [美]乔治·萨杜尔.世界电影史.徐昭，胡承伟，译.北京：中国电影出版社，1995：143，137

[2] 唐书明.全球化进程中的欧洲文化认同.贵州大学学报(社会科学版)，2006(01)

[3] 李天铎.想象空间与认同并裂：媒介全球化的后果.见：孟建等主编.冲突·和谐：全球化与亚洲影视.上海：复旦大学出版社，2003

[4] 鲁迅.致陈烟桥.鲁迅全集.北京：人民文学出版社，1989

[5] 沈义贞.现实主义电影美学再认识.福建论坛，2006(3)

[6] 克莉丝汀·汤普森，大卫·波德维尔.世界电影史.陈旭光，泽.北京：北京大学出版社，2004：135，636

[7] 尹鸿.尹鸿影视时评.郑州：河南大学出版社，2002

[8] 焦雄屏.映象中国.上海：复旦大学出版社，2005：272

原刊《电影艺术》2006 年第 6 期

论中国当代电影中的后现代因素

陈　捷

中国电影已经走进了21世纪,回顾百年中国电影史,我们会发现,长期以来,中国电影无论是在数量、质量、技术手段还是理论水平上都远远滞后于西方。"文革"结束以来,由于大批电影创作者和理论研究者的努力,中国电影在观念上有了很大的突破,在理论批评形态上也逐渐向西方靠近,大量西方文化批评领域的名词被引进为我所用。从20世纪80年代中叶开始,一个被引用得最多的名词当推"后现代主义"。作为西方批评话语的"后现代主义"是怎样传入中国的呢?

正如十月革命为中国送来了马克思主义,美国学者弗雷德里克·杰姆逊在1985年的北京大学之行为中国送来了后现代主义。从此,中国的学者们便开始运用这一新的理论武器来武装自己,以一种新奇而兴奋的眼光来重新打量中国当代的种种文化现状。可以说,在近二十年间,对后现代主义讨论得最为热烈的地方莫过于中国了,而后现代问题已经成为当代中国文化的各个领域都无法回避的问题。一大批后现代主义理论家纷纷站在各自的立场上对"后现代主义"作着各式的描述,下着各式的定义。在电影批评的领域内,其争论的焦点在于:中国究竟有没有后现代电影?如果有,这种后现代电影是破坏性的还是建设性的?是颓废的还是积极的?这两个疑问迄今为止没有明确的答案。

杰姆逊在北京大学为期四个月的演讲后来被辑录为《后现代主义与文化理论》一书,作为一个西方马克思主义者,这一理论背景恰与中国的接受语境相契合,与中国主流意识形态相契合,这就决定了杰姆逊的后现代主义理论在中国后现代主义理论研究中的主导地位。杰姆逊按照马克思主义的历史与社会发展论的观点把资本主义社会划分为三种形态:国家资本主义、垄断资本主义和晚期资本主义,与之相对应的文化形态分别是现实主义、现代主义和后现代主义。这里的"晚期资本主义"也就是另一位重要的后现代主义学者丹尼尔·贝尔在1959年所说的"后工业社会","常常也被称为消费社会、媒介社会、信息社会、电子社会或'高技术'社会,等等。"[1]这一分类有一定的理论依据和清晰的脉络,给后来的研究者们以极大的启发,但这种对照在用来观照当今世界的各种文化形态时又明显地呈现出它的僵硬和绝对化的一面,以此社会决定论而言,处在第三世界的许多国家,包括拉丁美洲和社会主义初级阶段的中国又何来后现代之说呢?

此外,从文化相对论的观点来看,中国文学并没有经历一个真正意义上的现代主义时期,没有现代主义,后现代也就无从谈起。佛克马就曾经这样说过:“后现代主义对想象的诉诸在伊凡·戴尼索维克的世界或在中华人民共和国则是不相适应的。可以从博尔赫斯的一篇小说中引申出中国的一则谚语,即‘画饼充饥’。然而,在中国语言的代码中,这一短语都有着强烈的否定性含义。鉴于此因或其他因素,在中国赞同性地接受后现代主义是不可想象的。”[2]一位中国学者也说:“当大多数黄皮肤黑头发的中国人还尚且未真正踏入所谓现代思想的大门时,我们的确不妨把‘后现代主义’称作是一种世纪末的梦想。”[3]这些论述都明确地指出,中国还没有产生真正适合后现代主义文化的社会土壤。

诚然,后现代主义在当前的中国不可能以一种自觉的文艺思潮或文学流派的面目出现,中国也不可能出现纯粹的后现代文本和写作模式,但是,在这个世界越来越小,全球一体化进程越来越快的今天,30多年前麦克卢汉所说的“地球村”就要实现了,而中国也正在逐渐向丹尼尔·贝尔描述的后工业社会的五种形态靠近。后现代主义在今天的中国已经成为一种力场,或是一种语境,它不是与我们全无关系的西方话语,而是渗透在我们现实生活中的真实存在,只不过它在中国经过一番本土化的改造后已经发生了一些变化,成为有“中国特色”的后现代主义了。因此,当我们描述当前中国的任何一种文化现象时,如果不考虑后现代的因素,都是不明智的。那么,究竟什么是后现代主义呢?

提出这个疑问的本身便显得不够后现代。后现代主义一词是一个矛盾而杂糅的混合体,“后”字这个具有明显的不确定性和模糊性的前缀正是一种无奈的表达,因为,“一个社会对于正在发生的事情找不到语言来表达是可悲的”[4]。但正是这一模糊的字眼却可以用来总结许多我们无法解释的时代,我国文化批评领域在80年代末也纷纷启用“后”字,如“后新时期文学”、“后第五代”等等。

正如林达·哈奇在《后现代主义诗学理论》一书中说:“在所有与当前文化理论和当代艺术创作密切关联的术语中,对后现代主义的解释可以说是最多但却又最不充分。它通常伴随许多否定性修辞:我们常常听到诸如不连续性、分裂性、不稳定性、非中心、非因果和反整体性。所有这些词(更准确地说是它们的反意前缀——‘不’、‘非’、‘反’)的字面含义是与它们所要挑战的目标相一致的,正如我所设想,这也是后现代主义术语本身所要做的”。

尽管后现代主义拒绝定义,甚至拒绝成为一种理论,但美国艺术理论家金·莱文在《告别现代主义》一文中还是对后现代主义作了一个概括:“后现代主义不是纯粹的。它引用、纯化、重复过去的东西。它的方法是综合的,而不是分析的。它是风格的自由和自由的风格。它充满怀疑,但不否定任何东西。它容忍模糊性、矛盾性、复杂性和不连贯性。其意蕴不同,范围广泛。它模仿生活,容纳粗糙和不成熟,采取业余爱好者的态度,按时间而非按形式来结构作品,注意关系而非风格,运用回忆、自由、虚构——带有讽刺、幻想、怀疑。它是内在的,主观的。它打破了世界和自我的界限。它涉及个性和行为。向自然复归,不止包括自然界,而且容纳软弱的人性。”这一概括还是比较全面和中肯的。

后现代主义思潮涌动在第二次世界大战结束以后的大背景之下,战争打乱了人们的世界观,一时间,不同国家,不同种族,不同意识形态的人们都纷纷投身到这一思潮中,其中有新生力量,也有大量经过转变演化而来的力量。从建设到破坏,从建构到解构,从肯定到否定,从相信到怀疑,现代主义的宝座就此让位。在文艺领域,后现代主义思潮绝对不意味着某一个文学流派或文学运动,遵循着它的“不纯粹”、“不否定”、“自由化”和“容忍性”的原则,自觉地将各种不同的理论融合到一起,如实用主义、存在主义、精神分析学、结构主义、西方马克思主义等等,由此产生的文学流派也是遍地开花,美国的实验小

说、波普艺术,法国的新小说、荒诞派戏剧,拉美的魔幻现实主义这些过去往往被我们称为“现代派”的文学流派现在看来却正是后现代主义文艺思潮大军中的主将。

这场运动从20世纪60年代到80年代如火如荼,并随着80年代中国改革开放的春风吹进了中国的文化领域。尽管中国的大部分知识分子当时并不清楚“现代”和“后现代”之分,却纷纷为其吸引,刚刚经过十年动乱的中国知识分子的心态同当年西方战后的知识分子正好契合,中国初创的社会主义商品经济又恰好为当代社会提供了后现代的语境,东方的传统和价值观与西方的这股后现代主义思潮激动地碰撞在一起,中国文化中的后现代因素就此悄悄萌芽了。

中国当代文学中的后现代因素,最早在一批80年代中期的先锋小说中出现,马原、格非、余华、残雪、莫言、刘索拉、孙甘露等一大批青年作家的实验小说成为中国文学中最早的对后现代主义的自觉引进。其后,90年代崛起的以池莉、方方、叶兆言为代表的新写实小说从表面上看仿佛是对现实主义的回归,事实上却和传统的现实主义有着天壤之别,他们的创作中有着强烈的“返回平民”和“淡化贵族意识”的倾向,与后现代主义的平民美学有着相当的默契。可以说,这两种小说的叙事方式恰如一枚硬币的正反面构成了完整的中国当代后现代小说。

由于后现代主义文化所具有的商业性、复制性等等特征,电影,作为一个从诞生伊始就成为商品的艺术,在所有的艺术门类中与后现代主义有着最密切的血缘关系,因此研究后现代主义语境下的中国当代电影也就成为一个非常重要的课题。

西方的后现代主义电影是从60年代后期崛起的,而在中国,具有后现代因素的电影直到80年代末期才开始出现。请注意,这里,我们说的是具有后现代因素的电影,而不是后现代主义电影,这两者有着很大的区别。正如前文中的后现代主义学者们从社会决定论和文化相对论的角度出发,论述当代中国不可能产生后现代主义一样,真正的后现代主义电影也不可能出现于20世纪末的中国。但在这一时间段里,中国电影已经具有一个良好的后现代语境,这一语境的提供得益于一场轰轰烈烈的改革。随着电影生产、发行体制从计划经济向商品经济的转换,电影企业越来越感到了生存的压力——市场观念,也就是为观众拍片的观念由此诞生。而在理论指导上,开始于1988年年底的一场关于娱乐片问题的大讨论是中国电影中后现代因素出现的一次契机。

我很赞同学者尹鸿在他的《世纪转折时期的中国影视文化》一书中提出的观点,他认为后现代文化应该包括两个部分,即后现代性(post-modernity)和后现代主义(post-modernism)。后现代性文化是一种以商品形态出现的,迎合消费者的大众世俗文化,与上文中提到的杰姆逊的后现代概念比较接近。而后现代主义文化则是反映当代社会价值反思体系的精英哲学文化,与利奥塔、哈桑等人关注的后结构主义、意识形态理论有关。

这两种不同的后现代文化体现在电影中也形成了两种不同的后现代电影。后现代性电影当以好莱坞的“高概念”商业巨片为典型代表,是一种“电影游戏”。西方的后现代性电影走的是一条商业化、奇观化的“高度能指”的制作路线。具体来说,就是走大制作、明星制、重包装的路线,在影片的视觉、听觉语言方面竭尽能事,却忽视了影片的深度内涵,具有浓重的“高概念”风格。所谓“高概念”,是美国后现代电影批评中的一个重要术语,意指一种可以使电影最大限度地获取商业利润的运作机制,同时也代表着一种将叙事简单化、抽象化而重视觉奇观、追求平面享受的电影风格。如乔治·卢卡斯和斯皮尔伯格的《星球大战》、《外星人》、《大白鲨》、《侏罗纪公园》等等影片都是奉行“高概念”制片路线的后现代性电影。

1988年的中国电影市场在商品经济大潮的冲击下岌岌可危，王朔电影在这一年的如火如荼适时地表现出人们对娱乐电影的呼唤。中国第五代导演从“作者电影”或者说是“艺术电影”转向后走的基本是这条道路，张艺谋、陈凯歌正是由于增强了跨国合作、引进国外资本和多次国际大奖的获得而一跃成为国际型的大导演，而黄建新、冯小刚等立足于国内市场的导演们则纷纷启用喜剧明星，牛振华、冯巩、葛优是他们的座上客，对观众具有亲和力的喜剧明星的加盟不言而喻是票房的良好保证。1997—1999年，冯小刚以《甲方乙方》为首的贺岁三部曲创下了国产电影的票房奇迹，1999年，张建亚的《紧急迫降》被称为国内第一部运用高科技手段制作的大片。也许，这些影片都可以称之为中国的后现代性电影。

而后现代主义电影，与后现代性电影的区别就在于它不完全出于商业的动机，更像是出于一种哲学上的思考。它的文化内涵往往表现为：去中心、非同一性、多元论和对“元叙事”、“元话语”的消解，它们“用价值颠倒、视点转移、规范瓦解、种类混淆等修辞手段来消解一切恒定的常规、秩序，来表明它自身的不确定性；它用反讽和玩笑来揭示所有既成的对世界的解释的人为性和虚假性”[5]。比如库布里克、阿尔莫多瓦、伍迪艾伦、王家卫等大师拍摄的影片，对人类的文化和本性具有反思和解构意义，《发条橙》、《重庆森林》、《罗拉快跑》等影片也成为“后现代经典”。

中国当代电影中目前还没有出现真正的后现代主义电影，但从后现代主义的消解性特征上来说，根据王朔小说改编的电影《顽主》是一个具有后现代意识的典型文本。《顽主》可以说是王朔电影中与王朔精神最为契合的一部。王朔充分发挥了他的游戏精神，借三个“顽主”形象制造出一个子虚乌有的“三T公司”，宗旨是“替人排忧、替人解闷、替人受过”，于是，什么离奇古怪的事都出现了，五花八门的角色在三T公司的舞台上粉墨登场。有找他们约会的，有找他们挨骂的，有找他们代自己行孝的，当然最具讽刺性的是那个做梦想出名给自己颁发一个“三T奖”的伪作家，真正是“满纸荒唐言”。而与之相对应的电影语言中，一场荒诞的时装表演将后现代感表达得淋漓尽致。在充满神秘感的音乐中，登台亮相的有帝王将相和才子佳人，有五四青年和北洋军阀，有地主老财和放羊娃，有资本家和红卫兵小将，还有戴着面具、穿着比基尼的性感女郎和庄严的人民警察。凡是中国历史上曾经互相仇视的阶级力量都出现在了《顽主》的T型舞台上，他们随着低沉的音乐款款走来，起先满面严肃，沉浸在自己的历史中。忽然，音乐骤变，热烈的迪斯科响起，宣告着一个新时代的来临，一切障碍、界限、秩序、阶级都将打破，人们开始了狂热的旋转，在晕眩中忘记了自己是谁，忘记了敌人是谁，忘记了曾经的理想追求，忘记了铭心刻骨的苦难，只剩下满台歌舞，满场欢笑。这已经不是一种简单的调侃和幽默，而是一种浩浩荡荡的嘲讽，是怀疑一切、唾弃一切、扫荡一切的嘲讽。“它不仅以嘲谑铲平一切，而且是一无所有的、无所依凭的进行嘲谑，不仅如此，而且是无所肯定的进行嘲谑。……顽主玩儿的嘲谑带有浓重的虚无主义色彩，它的精神内核是世界与人生不仅是荒诞的，而且是无意义的，因而时常流露出一种潜隐的空无感、悲剧感，这便是嘲谑虚无主义，一种独特的、后现代性的生存——游戏方式，一种艺术游戏规则。”[6]

同样，导演张建亚在1993年拍摄的《三毛从军记》被称为中国第一部具有自觉的后现代意识和倾向的电影。这部根据张乐平同名小说改编的电影彻底消解了人们心中的经典之作《三毛流浪记》，不再以沉痛的笔调揭露国民党统治的黑暗，而是浓墨重彩地渲染了三毛在从军途中的悲喜参半的命运，从而重新解读了那一段历史。在影片中，残酷的战争变成了一种娱乐的游戏，崇高悲壮的抗日运动在一个个充满荒诞喜剧性的情境中展开，其中三毛学鸡叫杀鬼子一场戏在令人捧腹之余不禁拍案叫绝。正如有的学者所说：“事实上，我们在《三毛从军记》里看到的也不是历史真实本身。在影片中，历史被娱乐原

则而不是真实原则所支配。从某种意义上我们可以说,历史被娱乐化了。"[7]这种对历史的重新审视和当下流行的许多"戏说戏"一样是后现代主义文化的一种倾向和特征。

当然,后现代性和后现代主义之间并没有泾渭分明的界限,更不用说后现代的主体特征就是要打破一切界限。而所有的后现代电影也有着共同的特征:首先,在美学风格上,拼凑、戏拟、反讽、调侃等手段是后现代电影的看家法宝,这些艺术手段在今天的中国电影中已是随处可见,透露出当代导演对人生、对世界一种全新的认知态度。后现代电影最显著的区别于现代主义电影的美学特征就是"风格"的消失和"焦虑"的消失。现代主义电影中的"作者"和"自我"在后现代电影中已经死亡,取而代之的是可以无限复制的商业产品,现代主义电影多注重人物的深度精神体验,杰姆逊曾说:"现代主义是关于焦虑的艺术,包含了各种强烈的感情、焦虑、孤独、无法言语的绝望等等。"[7]而后现代电影的创作更注重商业性文化消费的规律,按照娱乐而不是个性表达的原则来进行创作,由此消解了艺术的深度模式,代之以后现代的平面模式。杰姆逊认为,后现代主义以四种深度模式的消失而获得了平面感,一是黑格尔或马克思主义的关于现象与本质的深度消失,二是弗洛伊德的表层、深层心理分析模式的消失,三是存在主义的关于真实与非真实的深度削失,四是索绪尔符号学中能指和所指的对立模式的消失。正是后现代电影的这种平面感导致了其整体风格上的不确定性、零散性、叙述的零度情感和无中心性。

在文化内涵上,后现代电影尽管由于其各自作者的民族、文化背景、创作动机不尽相同而有时大相径庭,但它们有一个共同点,就是反文化、反理性、反秩序,消除精英文化与大众文化,高雅文化与通俗文化之间的界限,使电影走上流行性、娱乐性的道路。同时,它们嘲笑一切,包括崇高和经典,由此消解人文价值深度和美学体验深度。但在反文化、反秩序的度上,中国电影与那些以性、暴力为核心的西方后现代电影还有很大的差异。美国后现代影片《邦尼和克莱德》、《天生杀人狂》中那种对社会制度、人伦常理的彻底反叛精神从来没有在中国的电影中留下痕迹,中国电影中的后现代因素总是戴着喜剧表演的面具,与主流话语愉快地共存着。冯小刚高举着"市民电影"大旗,他的每一下抓挠都能既不触痛主流意识形态的神经,却又正挠到观众的痒处,逗得他们乐不可支。由此可见,"后现代主义文化观念在中国电影中是与多种文化观念混杂在一起的。正如中国的社会形态一样,当代中国文化也是一个多元的、相互对立但又相互妥协的共时性系统。……因此,它们是游戏电影,但又是劝世电影。这种文化的二重性,也许,我们可以称之为一种后现代主义的中国化[5]。

那么,对当前在后现代主义语境下的中国电影写作,我们究竟应该抱以怎样的态度?给予怎样的评价呢?乐观的或悲观的?破坏的或建设的?中国电影中的后现代因素会上升到哲学高度的后现代主义电影吗?会成为中国当代电影的主流吗?现在对这些问题下一个定论可能还为时过早,毕竟,后现代主义本身就充满了动荡不安的因素。如今,在西方学术界,关于后现代主义的争论已经日趋沉寂,而中国的一些有识之士对弥漫在中国大地上的这股后现代主义思潮也已产生深深的疑惑和焦虑,张清华早在1993年5月8日的《文艺报》上就发出了"面对后现代,守住那最后的家园"的呐喊:我们的社会究竟为后现代主义提供了多少生长的土壤?我们这个尚跋涉于"前工业化"社会的艰难途程的,80%的人口尚过着农耕生活的民族何时才能在文化上体验到一点"顽主"生活的意味?我们的文学是否还需要一点对社会的参与、文化的主题与思想的支撑,对民族古老历史文明的关注的激情以及选择与批判(哪怕仅仅是用来批判与参照)的精神?现如今我们究竟还有多少作家在认真地思考这些问题并长久地潜心耕作于一方精神的园地?放弃了勇气、自信、责任与价值原则的作家,颓唐放纵,无情地挥霍着自己的才华与读

者的感情，兴之所至，随意漂泊，那些貌似深刻和新鲜自以为贵族气的灰色情调掩盖不住他们内心的苍白与空虚，他们将怎样维系自己的生存，找到一块使自己的精神得以滋养和驻足的沙滩或者礁岩。

这段看似有些偏激的话语正反映出了一个真正的中国知识分子所应具有的精神和品格，听听他们的呼喊也许对我们反思后现代语境下的中国当代文化现状是不无益处的。

参考文献

[1] [美]弗雷德里克·杰姆逊.后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑.北京：三联书店，1997

[2] [荷]杜威·佛克马.文学史、现代主义和后现代主义.阿姆斯特丹：约翰·本杰明出版公司，1984：55~56

[3] 王斌.世纪末的梦想.钟山，1993(01)

[4] [美]丹尼尔·贝尔.后工业社会的来临.高铦，等译.北京：新华出版社，1997

[5] 尹鸿.世纪转折时期的中国影视文化.北京：北京出版社，1998：68，77

[6] 李之鼎.文化万花筒与灵魂裸游人.张国义.生存游戏的水圈.北京：北京大学出版社，1994：304

[7] 饶曙光，裴亚莉.新时期电影文化思潮.北京：中国广播电视出版社，1997：364

原刊南京艺术学院学报《音乐与表演》2002年第2期

影像寻根：略论新时期寻根电影的特质

金昌庆

从1980年代初期改编《阿Q正传》和《边城》开始，绵延至1990年代，寻根电影思潮成为中国当代文化史中一个不容忽视的存在。学界对文学寻根思潮的研究已经非常深入，但长期以来，电影寻根只是作为其附庸，鲜为提及。不可否认，电影寻根思潮与文学之间存在着互文的关系，但作为一种影像媒介，电影寻根思潮有其独特之处。本文联系当代中国的社会语境，通过与寻根小说的比较，从媒介表现力、寻根诉求、与现实对话等三个方面探讨新时期寻根电影思潮的特性。

寻根影像的媒介表现力

小说和电影同属于叙事性的文艺样式，都要叙述故事、刻画人物，这就决定了两者之间存在相互影响、相互转换的可能性。电影与小说是两种不同的叙述故事、表情达意的艺术媒介，小说以语言文字作为叙事的载体，电影以影像——直观的艺术媒介作为叙事的载体。就新时期寻根文化思潮而言，较之小说，电影叙事的影响更为深远。

克拉考尔在《电影的本性》一书中详细而深刻地阐述了小说和电影的区别和联系。他认为小说主要是“精神的连续”，“常常热衷于描绘实体——脸、物体、风景等等”，同时“也倾向于直接提出和深入探究内心生活的事件——从情绪到观念、从心理冲突到思想争论”；电影的本性是“物质现实的还原”，“摄影机所攫取的生活主要还是一种物质的连续”[1]。小说是以语言为媒介的抽象艺术，靠抽象的语言来叙事状物，表情达意，但有其局限性，正如鲁道夫·爱因汉姆所说：“语言文字从表现感觉直到表现最高级的观念，却都最多止于某种近似的程度。它不能把事物具体化到表现出事物的物质性质。”[2]电影是以影像、音响为媒介的具象艺术，能够为观众创造出逼似现实的幻景，是具有逼真性、现场性的艺术，“一切样式的影片都具有一个共同的基础，那就是：电影是一种有声的演出，是活动的画面，也即是一种当场出现在我们眼前的动作。”[3]以电影为代表的视听语言一经问世就显示了独特的魅力，在其长期的发展过程中渐渐取得了与文字语言并驾齐驱的地位，作为一种话语在社会文化语境中占有举足轻重的地

位。正如 R.波布克所说:“在现代电影中,最重要的一个发展,是认识电影能够处理我们时代最深奥的思想。因此电影脱离了通俗娱乐的领域,而取得了与作为主要艺术形式的戏剧和小说相等的地位。”[4]

寻根电影作为一种艺术形式,对寻根思潮内涵的探究,与文学比较毫不逊色。《鬼子来了》即为一例,它在刻画人物、表现主题等方面,借鉴了文学固有之手法,同时运用视听技巧,完整地呈现了面对强敌的中国普通民众的生存困境,深刻地探索了由来已久的“国民性”问题,和电影《阿 Q 正传》形成某种对话的关系,可以称得上是一部典型意义上的“文学电影”。电影艺术经过长时间的发展,其丰富多彩的表现力不容置疑。

小说改编为电影,往往会失掉原著中细腻的心理描写、象征意蕴和特定的气韵,但反过来看,也常常使电影主题简明而深刻,强化了视听元素,取得小说原著所达不到的视觉冲击力。莫言的《红高粱》中的“纯种高粱”和“杂交高粱”的区分在电影摹本中被淡化了,“纯种好汉跟后代的退化问题”并不是电影要突出表现的文化观念,但同时突出表现了这样的主题意蕴:“我们祖先”,“活得更加张扬,更敢于表现自己的个性,敢说敢做敢想,敢跟当时的社会、传统的道德价值标准对抗,就是说,他们活得轰轰烈烈!”[5]可以说,电影《红高粱》的寻根意蕴却得到了更强烈地突出。

小说的接受者必须具备一定的文学素养,电影的接受者却没有多少门槛。寻根小说往往灌注着强烈的精英意识,较少考虑接受者的审美趣味需求,因此,寻根电影能获得比寻根小说更大的传播力度。新时期寻根电影借助影像媒介,填补了寻根小说较少照顾大众化需求所形成的空隙,发挥了不可取代的作用。

独特的寻根诉求

新时期寻根电影有对传统文化批判或文化重建的强烈诉求。1980 年代初期,《乡音》的导演胡炳榴明确表示用影片来“表现一个极普通的农村家庭……通过那些习以为常的最一般的现象,去认识、发现千百年所遗留下来的封建主义意识,仍然是很根深蒂固于人们的日常生活和思想意识里。”[6]导演陈凯歌则用电影来表达他的文化意识,“用电影表达自己对文化的思考, 却是我的一种自觉选择”[7],《黄土地》是典型意义的文化寻根作品,呈现了民族生存最逼真的生活图景,把握民族文化心理的深层律动。寻根电影中的佼佼者还有带有强烈文化批判色彩的《黑炮事件》,导演黄建新说,把影片放在大连拍摄,因为“这样可以使民族传统文化心理的缺陷与大工业的现代化背景形成一种鲜明的横向对照,赋予影片强烈的时代感,历史感和文化感”[8]。

一些电影创作者承认曾受到过寻根小说的启发,颜学恕明确表示:“‘该变一变了! ’这可以说是驱使我拍《野山》的精神动力。文学界不是曾提到‘寻根’吗?活动在‘野山’里的这群人,桂兰、禾禾、灰灰、秋绒、二水——从宏观上,我把他们看做中国人的缩影,倾注热情歌颂他们的可贵可爱,同时也保持冷峻的批判意识,入情入理地写出他们身上该抛弃的一面,我希望的是,观众从他们身上能看到许许多多中国人,也包括自己的影子;从而引起反思。”[9]不过需要指出的,寻根电影比寻根小说更为持久,1990 年代,寻根小说业已落潮,寻根电影依然很热闹,《老店》、《心香》、《阙里人家》、《黑骏马》、《背靠背脸对脸》、《北京人》(改编自曹禺的同名话剧)等蔚为潮流。

这一持久的寻根电影之流充溢着独特的寻根追求,从《阿 Q 正传》和《边城》的改编开始,到《黄土

地》(1984年)的横空出世标志着寻根电影真正成熟。从柯蓝的散文,到张子良的电影剧本,再到陈凯歌《黄土地》的文化寻根的深层机制,不断得到强化。柯蓝的散文《深谷回声》,叙述了一个一见钟情的短暂的爱情故事,表达对逝去生命的悲悯,对黑暗社会的批判。在文学文本中面目不清、冷漠狠心的父亲被电影摹本改造成温情而专制的父亲,阶级话语被抽干、剥离,没有地主的压迫剥削,直接呈现背对上天面对黄土地的农民,以及由此形成的黄土文化,而文学文本中的爱情话语,由浓而淡,由淡而无,看不出八路军战士与翠巧之间的爱情的表露,似乎只有纯粹的工作关系。黄土文化成了电影摹本要表达的主要对象,黄土地成了创作主体表情达意的象征。自《黄土地》以后,具有独创性的寻根电影还有《良家妇女》、《青春祭》、《猎场札撒》、《黑炮事件》等,从这一批影片中,我们可以"领悟到的是鲁迅先生毕生所阐发的'民族劣根与民族脊梁'的双重题旨"[10]。

这种独创性同样表现在对寻根小说的创造性改编上。应该看到,新时期的寻根电影,直接承续着以鲁迅和沈从文为代表的现代精神传统,但也不可否认其深受寻根小说的影响。被称为典型的寻根小说家,阿城、郑义、贾平凹三人小说均被一次或多次改编为电影,其电影摹本可视为典型的寻根电影,主要有《棋王》、《孩子王》、《老井》、《野山》、《乡民》,电影《黄河谣》(编剧为寻根作家、小说《桑树坪记事》的作者朱晓平)以其浓烈的寻根意蕴,汇入了寻根电影的典范之列。这些作品是当代寻根文化运动中的盛典,寻根作家莫言的小说《红高粱》的电影改编及其在西柏林电影节夺魁的盛举,更是把寻根电影推向巅峰。1990年代当寻根文学思潮落潮以后,寻根电影的独创性还表现在新民俗电影的创作中,这些电影继续着文化寻根主题,汇成了一个不可忽视的创作思潮。

与现实的对话关系

寻根小说属于精英文学,并渐渐成为少数精神贵族的精神独语;而寻根电影是面向大众的,和现实文化语境存在着强烈的互动,形成了深刻的对话关系。较之寻根小说,寻根电影文本更能代表国家、民族的精神镜像。1980年代的社会现实文化语境主要着力于对传统文化的反思与批判,以陈白尘、岑范、凌子风等为代表的新时期第一批电影的主创人员,自觉地承续五四新文化运动以降的传统,与当时的文化反思是相契合的。《黄土地》的导演陈凯歌的一段话道出了他的创作追求与现实文化语境的互动关系:"而我们却希望从最贫困、最落后的苍凉莽原出发,去寻找我们民族力量的源头和新的希望。像《猎场札撒》、《黄土地》这类似乎远离现代生活的作品,却实在是时代精神折射的产物。"[11]

新时期以1989年为界分为前后两个时期,这两个时期的电影主题都和社会现实文化语境呈现出明显的互动关系,同时这两个时期也存在对话关系。1980年代主导文化潮流是批判民族传统文化的负面因素,寻根电影的影像空间反叛传统文化的诉求不绝于耳,频繁出现弑父主题、反叛姿态,断根的文化价值取向十分鲜明。张艺谋用《红高粱》向民间文化空间寻根,以期改造中国受儒家文化浸染太深而失去血性的现实文化,他要改造中国的人性,他说:"赞美生命,这就是我最主要的想法。"[12]影片展现带有原始气息的红高粱地文化,与民族的常态文化形成强烈的对照,影片挖掘民间文化中不同于汉族主流文化的狂放的酒神精神,敢恨敢爱,敢拼敢死,敢于逞狠斗勇,给古老的民族文化注入一针强心剂,影片表现了儒家教条未能完全覆盖的红高粱地这一民间社会文化,洋溢着敢恨、敢爱、敢于赴死、敢于向一切束缚个人、民族自由的力量作战的生命活力,蔑视人间一切礼法的男女主人公余占鳌、戴凤莲愤怒

地点燃了抗日的烈火。迸发出一种我们民族被压抑已久的生命的伟力。可以说《红高粱》是在儒教正统文化之外的民间流民文化中挖掘出符合现代精神的价值观加以弘扬，以超越在儒教文化浸淫下封建文化深层心理结构。从其他寻根电影中也能看到鲜明的现实意识，《一个和八个》，用人性视角取代阶级视角，显示出1980年代被张扬的人道主义的精神；《孩子王》则肯定了独立思考与理性的诉求。

如果说1980年代是全面反思民族传统文化、重铸民族精魂的话，1990年以后的社会现实文化语境则是文化续根意识得到强化，回归传统文化的呼声不绝于耳。作为一种回响，电影领域中出现一批归根电影，在现代意识观照之下，走向对传统文化家园的回归。通常主人公对现代性文化的负面因素有较深的体验，重返传统的精神家园来抚慰受伤的心灵。1990年代是消费主义文化占主导潮流的时代，在主旋律电影和娱乐电影双重夹击的创作困境中，寻根电影的批判意识普遍有所减退，缺乏1980年代的强烈的社会批判意识。电影《五魁》具有文化寻根意识，审视和批判深藏于宅院的封建文化，但团圆的结局使文化寻根的批判意识漫漶了，虽然改变原著中女人与狗的苟且之事以及悲剧性的结局，但依然可以看出类型化操作的痕迹，削弱小说原著中的文化批判的力度；面对大众文化意识形态的冲击，一些影片的主创人员主动或被迫放弃了精英文化立场，放逐理想、削平深度，在寻根电影中过分渲染乱伦、偷情、同性恋、凶杀、暴力等内容，迎合大众欣赏趣味，一定程度上削弱了影片的文化批判力度。电影《背靠背脸对脸》，传达出创作主体对官场文化的批判的意图，但同时也流露出些许无奈的心境。

总之，新时期寻根电影从一开始就置身于全球化语境，受到外来各种社会思潮的影响，进行着文化寻根的民族文化重建工程。可以说，从寻根电影中，我们可以看到民族最生动的现实的精神镜像。

参考文献

[1] [德]齐格弗里德·克拉考尔著.电影的本性——物质现实的复原.邵牧君，译.北京：中国电影出版社，1981：301

[2] [德]鲁道夫·爱因汉姆著.电影作为艺术.杨跃，译.北京：中国电影出版社，1986：177

[3] [匈]贝拉·巴拉兹著.电影美学.何力，译.北京：中国电影出版社，1982：234

[4] [美]李·R.波布克著.电影的元素.伍菡卿，译.北京：中国电影出版社，1986：24

[5] 莫言.小说创作与影视表现.文史哲，2004(02)

[6] 胡炳榴.乡音——从剧本到影片.(乡音)构想.北京：中国电影出版社，1988：184

[7] 罗雪莹.银幕上的寻梦人——陈凯歌访谈录.见：杨远婴，潘桦，张专主编.90年代的"第五代".北京：北京广播学院出版社，2000：268，271

[8] 柴效锋，纪珉，吕晓明.黄建新年轻的眼睛.长沙：湖南文艺出版社，1996：20

[9] 颜学恕.我拍《野山》.中国电影家协会.中国电影年鉴.北京：中国电影出版社，1986：4~25

[10] 孟建.从社会文化变迁中透视中国电影趋向.社科信息，1989(8)

[11] 陈凯歌.我们最重视的是什么.电影评介，1988(3)

[12] 周友朝.张艺谋谈(红高粱).大西北电影，1988(4)

原刊《艺术百家》2006年第5期

数字技术条件下的中国电影思考

秦　翼

电影是一门艺术与技术相结合的现代艺术，它有现代科学技术所赋予的一些特殊的发展趋势，却常常被狭隘地理解为一些简单的技术可能性。事实上，不仅电影艺术的发展需要以强大的技术为依托，技术的发展也会带来艺术表现的更大可能，技术因素从一开始就渗透到了电影的表现内容与表现方式上，甚至像有些学者所认为的那样上升到了技术意识形态。

近年来，随着电脑科技的发展，数字技术被越来越多地运用于电影制作中，这已经成为当前的电影研究中不可回避的事实。在制作手法、反映题材、电影理论、审美接受、传播方式等诸多方面，数字技术都给电影带来了巨大的变化，为电影的发展注入了活力，也提供了多种演化的可能。

然而，任何技术都具有两面性，它们在为电影带来更为丰富的艺术表现手法和形式的同时，也可能与电影的艺术性产生冲突，在技术发展的初级阶段，在技术发挥了巨大优势但又未形成自身技术伦理的时期，这种冲突表现得尤为明显。过分重视电影中的技术含量，使艺术沦为技术的附庸，这在电影史上是有前车之鉴的。而数字技术较之以往的任何一次电影技术革新都具有更大的革命性，因此给电影带来的问题也显得尤其突出，这一切都给正在蓬勃发展中的中国电影提出了许多全新的课题。

一、数字技术给电影带来的问题

就全球范围来说，电影的生产已经具有高度的商业性，在20世纪末发展起来的数字电影技术首先是商业需求的产物。目前数字电影技术发展最快的地区是好莱坞，这是一个任何技术与艺术都必须服务于商业目的的电影生产地。因此这种制作技术的提高并不是与艺术品位的提高成正比的。技术发明初期由技术本身带来的高额利润往往使制作者过于迷恋技术，而将艺术追求退居其次。一些由超级预算、创新音响和令人眼花缭乱的画面组成的新型大片不断成为造成轰动效应的“声光秀”，被称为“流行音乐演唱会式”的影片培育出一种流畅的、有些偏执的快速变换蒙太奇影像和音响，它们与经典好莱坞相去甚远，倒是与电子游戏、音乐录影带和令人眼花缭乱的主题公园游览相当接近[1]。数字技术带来的

影像生成的便捷,同时也引起了图像的泛滥,这使艺术的表达日益从间接走向直观,从而淹没了电影留给观众的想象空间。20 世纪 50 年代发展起来的作者电影理论认为,尽管有商业化运作和集体合作的限制,一些电影制作人员仍然把个人风格的印记打在了他们的作品上。然而在大规模的数字技术运用的今天,多媒体创作必需依赖各种媒体制作者和技术专家的合作才能完成,完全个人化风格已经变得越来越不可能。这一方面使电影有可能集合更多人的智慧,使用更多样化的表现手法;另一方面,高度集约化的生产方式也使电影制作越来越走向模式化。就艺术发展历史来看,现有的任何一件堪称经典的艺术作品,虽然集合了那个时代的文化精髓,却都是集中体现了某一位艺术家的神思冥想。个人风格的缺失,将使电影这一有可能传达人类思想精髓的艺术的可读性大大降低。电影同时也弱化甚至放弃了社会劝解、道德审判的目的,把社会责任推还给电影观众。一些作品甚至还利用数字等现代科学技术对人类感官功能的延伸,在影片中大肆宣扬暴力、色情等内容。虽然艺术不应该扭曲和压抑人的欲望,但却应该考虑到社会道德准则,从合理的压抑走向艺术的升华,这也正是许多艺术家创作出厚重作品的重要原因。而在大量充斥暴力色情理念和画面的影片中,邪恶冲动取代了理性,感官刺激取代了艺术升华,从追求真善美的艺术目的来说,这些都是反文化的。此外,传播技术的改变也使电影日益媒介化,这虽然有利于电影的传播和普及,但在一定程度上也造成了艺术观赏的随意性。大众的狂欢取代了宁静的欣赏,铺天盖地却不知真假的电影评论极大程度上左右了观众的判断,影片中深邃的含义得不到很好的传达,这种创作意图和观赏效果的脱离也将极大地影响创作者的热情。

除此之外,数字技术还给电影带来了一些我们始料未及的问题。卡尔·波普尔的“三个世界的理论”认为,相对“物理世界或物理状态的世界”即“第一世界”和“精神世界可精神状态的世界”即“第二世界”,还有一种“概念东西的世界”即“客观意义上的观念的世界”为“第三世界”,“第一世界与第三世界之间以第二世界为中介”,形成一个浑然的整体。在传统口耳相传的社会中,“第三世界”多表现为由祖辈那里继承的文化心理,而对于现代人而言,“第三世界”更多地体现为由电影电视等大众传媒构成的影像实在。随着人们对影视信息传达、娱乐享受的依赖程度的增加,这一重世界在人们生活中的比重也越来越大,而数字技术的介入,则使这一重世界与现实世界的区别越来越模糊。有时我们甚至分不清是艺术在模仿生活还是生活在模仿艺术。媒体新技术产生了全新的“视觉文化”(visual culture)。理论家们认为,与传统电影文化相比,视觉文化不再是一种单纯的梦幻,而且已经成为人们的日常生活本身。当前有一些电影制作商别出心裁地包装起电影中的虚拟人, 试图让他们像真实的演员一样成为明星,这类虚拟明星居然也受到了一些人的追捧,这也正说明观众心理上两种世界的混同达到了某种程度。这些科学技术发展无意间造成的迷失和出于商业目的而有意进行的引导,结果都是使人们遁入声光色的虚幻世界中,通过对足以乱真的视听媒介的移情,转移了人们对生活意义和生命价值的思考,导致思维的抽象逻辑化,消解了诗意与激情。

此外,更为严重的是,虚拟现实的互动性把观众从被动的位置转移到一个更为主动的位置,极大地增强了现实的效果。任何人都可以被移植入一个人为建构的虚拟环境中,消失了种族、性别等因素造成的个性化的感觉,成为一个随时随地可以重新设置自己的细胞机器人。那些建立、传播这些虚拟世界的人,则在不知不觉中握住了操纵的权利。一旦人类形成对虚拟现实的依赖,这些操纵者将会轻而易举地影响人类的思维,这也隐隐约约地为人类发展埋下了难以预见的后果。在一些幻想人类未来发展的影片中, 我们已经可以看到部分艺术家对此表达的忧虑。数字电影制作大师詹姆斯·卡梅隆就曾经说道:

“部分危险在于认为数字技术什么问题都能解决。它的确能够,但是只有经过我们创作和技术双方极大的努力和不间断的关注才行。新技术也孕育出了忧虑和不确定方面的新问题,有些人被机器吓住了,另外有的人则拥护让某种技术来帮他们完成自己的计划。”[2]

也许在技术发展不成熟的时候,产生这些忧虑还为时过早,甚至有些耸人听闻,毕竟技术发展过程本身就会修正因此而带来的某些问题。但是,科学技术与影视艺术,两者并非浑然天成的,只有通过制作者的智能化和创造性劳动,才能促进数字技术与影视艺术的结合与转换。我们必须扬其长而避其短,科学而艺术地让数字技术运用于创新、发展和繁荣当代影视事业,而不是为它所困惑、所束缚、所奴役。

二、数字电影展望

半个多世纪以前,安德烈·巴赞从电影的技术本性出发,天才地预言了未来的电影,“支配电影发明的神话就是实现隐隐约约左右着从照相术到留声机的发明、左右着出现于19世纪的一切机械复现现实的技术的神话。这是完整的写实主义的神话,这是再现世界原貌的神话……如果说,电影在自己的摇篮时期还没有未来‘完整电影’的一切特征,这也是出于无奈,只因为它的守护女神在技术上还力不从心。”[3]自巴赞的这个理论起,创造一个完整再现现实世界原貌的电影的努力已经持续了半个多世纪,从声音、图像的改进到早期的立体电影、20世纪70年代的环幕电影和球幕电影,其目标都是使电影更加接近这个神话。但是,在传统光化学原理的摄影技术下,“完整电影的神话”也只能是一个神话而已。但是数字技术在电影中的应用,正在逐步使电影向这个梦想逼近。从图像效果看,数字电影的色彩更加鲜明、饱满,清晰度大大提高;从声音角度看,数字电影能演绎全新的5:1声道,AC-3音响环绕的声音效果,极大地扩展了电影声音的表现空间,使电影声音的感染力、震撼力达到了前所未有的水平;从题材角度看,数字技术把一切想得到的变成银幕上看得到的,这些都是普通电影制作手段所无法展示的。

早在20世纪末,好莱坞的一些电影公司就将数字化影像与影院设施连接为一体,在一个特制的坐椅上,观众可以随着剧情的发展物理性地感觉到船体的起伏、飞机的颠簸、地面的颤抖。这种实真经历的电影形式,正是利用数字技术迈向完整电影的最初步骤。而目前大力发展的互动电影,随着制作技术的成熟,也将在技术和形式上越来越完备。虽然这种完备目前还只能取决于艺术家的想象力,也就是人为地、尽可能全面地设置发展的可能性,但是在未来,我们也不能否定用数字合成情节发展的可能。到时,互动将变得更加名副其实,因为人脑的想象力毕竟很难超过计算机纯数学的运算方式。播放设备上,经过了前几年由小变大的过程,目前正在向小设备甚至无银幕的方向发展。大小如眼镜、效果却等同于大屏幕的播放设备已经在国内现身,而美国的一些人体界面研究室正在研制一种利用激光扫描在人的视网膜上直接成像的技术,使人的视网膜成为一个虚像显示器(VRD)。此外,全息摄影技术近年来也有了长足的发展。它除了像一般摄影一样记录波长和强度外,还记录光的相位、物光的全部信息。利用光波的干涉现象,用激光束来投射全息摄影记录的影像,这就形成了全息电影。它不需借助任何特殊的设备,就能使观众看到完全立体化的现实影像。银幕的消失看来不久就可以实现,影像将最终突破二维的局限。在一向惊人地预言人类科技发展的科幻影片中,我们已经可以看到未来影像技术的雏形。《星球大战前传:克隆人的进攻》中有这样一段内容:教师按下了手中的控制器,教室里就出现了宇宙各个星系的形象,它不是投影在任何设备上的平面影像,而是使人完全像置身于宇宙空间的立体影像。在

这些未来的电影技术中,数字技术都将担当决定性的角色。

数字技术带来了电影广阔的发展前景,同时也使一部分理论学者产生了这样的忧虑:即便是数字技术初步发展的现在,我们已经在迷惑将这样的一些影像称之为电影是否恰当,而在数字技术继续向前发展的过程中,电影是否将面目全非,甚至最终变得有名无实乃至消亡?事实上,广义的电影概念不仅指向承载视听信息的物质实体,以及以摄影机和胶片拍摄、供影院放映这样的媒体形式及其运作形式,还应当指向其美学含义,即一种特定的叙事文本,一种别于小说、戏剧、电视剧或其他任何叙事性、戏剧性艺术的表现形式。前者从目前来看是即将退出历史舞台的,而从后一点来看,当前以及今后一段时期内的数字电影,其美学形态源和传统电影是一致的。因此,电影不仅不会消亡,反而会因此而获得一个更加广阔的发展领域。而传统电影由于其一个世纪以来在人们心中无可替代的地位,实际上也不会即时消亡,无论它将以什么形式、什么身份出现,是作为艺术形式,作为一种仍然有效的媒体,或者仅仅作为私人娱乐方式,它都会在一定时间内惯性地生存,但是它却已经不大可能在21世纪继续作为大众传播媒介,作为制作电影的通用方式而存在了。

三、中国电影人的观念转变

随着越来越多的好莱坞数字电影被介绍到我国,中国观众对数字技术制作的电影有了越来越清楚和全面的了解,国内的电影制作者也力图跟上这股席卷全球的电影数字化潮流,并且在运用数字技术方面取得了一些成绩。但是同国外数字电影技术日新月异的发展相比,我们的差距目前来看还是不可逾越的。国内知名导演冯小刚曾经说过,电影的差距甚至比经济的差距还要大,这固然有他处于电影人位置的立场和角度,但是也从一个方面提示我们,电影艺术的发展因素,特别是全新的数字电影的发展因素,并不是单纯的。而要发展中国电影,又绝不能无视这股正深刻影响着世界电影发展的数字潮流,闭关自守。因此,在数字电影时代,中国电影人需要大胆的转变观念。

在数字电影技术领域,国内与世界前沿水平相比,无论是硬件或是软件,都有着巨大的差距。早在大多数国内电影人还不知数字影像模拟技术为何物时,好莱坞就已经开发出了一整套数字电影制作的软硬件。当然,这种开发是建立在拥有世界尖端的电脑科技与人才的基础之上的。目前我国在电影数字制作的技术及设备的整体水平上还很落后,专门致力于数字电影发展的公司还很有限,即使是仅有的几家,其主要设备也只是停留在国外中低档工作站的水平。面对数字技术设备缺乏的状况,一些本来适合运用数字手段的电影也不得不把目光转向传统制作技术。数字电影技术人才也有很大的缺口,我国高校目前还没有专门设立数字电影技术专业,目前从事电影制作的电脑设计人员主要来自美术、建筑设计以及计算机和工程设计等专业,这些在很大程度上造成数字电影技术制作整体缺乏专业性。要改变这种状况,一方面要扩大对外技术交流,加紧开发适合国内使用的数字电影制作软硬件,培养自己的数字电影制作人才,更为根本的是改变以往对技术的轻视。在人才教育、资金投入、影片制作等等方面,我们都应给予技术更多的发展空间;同时,电影理论界也应该投注更多的目光,尽快建立起我国自己的数字电影理论。

国内电影人的观念转变还在于积极寻找途径,将数字技术与我国几千年的历史文化传统和目前的社会主流文化相结合。从建国初期的第三代导演到目前电影界主力军的第五代,甚至包括绝大部分的新生代导演,以及几乎所有的理论研究者和电影评论家,中国的电影人无一不背负着沉重的历史重负

和现实压力，他们强调对艺术的严肃思考和对现实的深刻挖掘，希望依靠电影来完成社会的启蒙和人性的救赎。这一方面固然是一种值得称道的严谨艺术态度，但另一方面也使中国电影失去了戏说、幻想以及某些非主流哲学阐释等等多样化的表现内容和形式。这种在电影观念上的主流与先锋的契合固然与社会上升时期的文化艺术发展规律有关，但更多的是来自于我们民族的历史悠久的“文以载德”的文化艺术教化作用的传统，以及深入整个民族文化人骨髓的沉思状态。从这一点上看，目前好莱坞在发展中摸索出的几种数字技术最为适合的电影形式，似乎都不适合中国电影人的胃口。

当然，这种严肃或许在某种程度上也来自于当前电影制作资金上的捉襟见肘。中国电影人以低成本制作出高质量的影片，一直是世界电影界的一道独特的景观，有限又可贵的资金当然要用于传达更多的思想内涵。与好莱坞完全商业化的电影制作方式不同，中国电影不能期望高投入、高回报，好莱坞电影的生产和流通是以一个全球化市场为支撑的，《泰坦尼克号》的 80 亿票房多数来自美国以外。盲目地模仿好莱坞不仅对中国电影，对大多数国家的电影来说都是不切实际的。但积极的中国电影人还是进行了一些有益的探索。20 世纪 90 年代末，几部军事历史题材影片中首先使用数字技术，很好地表现了社会主义建设的伟大激情。1999 年，上海电影制片厂的《紧急迫降》则以传统特技和数字技术的结合创造了一系列具有强烈的视觉冲击力的镜头，这些镜头与跌宕起伏的叙事以及演员的表演相得益彰，使该片既具备了视觉奇观，又表现出较动人的人道主义情感。这些主旋律影片对数字技术的尝试，在传达主流意识形态上取得新的突破。稍后的艺术影片《菊花茶》、《刘天华》将数字技术运用于艺术表现，虽然还仅仅是少量的、初步的运用，但毕竟标志着高科技已经进入到艺术审美领域。2003 年初，电影《英雄》依托强大的资金和成功的商业运作使中国观众品尝了一道国产的数字电影大餐，更为苦于寻找资金和市场的中国电影人启示了一条道路。这些都是中国电影人对数字电影时代电影文化观念转变做出的有益尝试。

1998 年，《泰坦尼克号》在国内各阶层引发的观看大潮，其中固然有一些非电影的因素，但也的确让中国电影人深刻感受到了数字影像对国人的吸引力。但是科学技术的发展对于人类来说，永远都是一柄“双刃剑”，数字技术在为电影带来新的生机的同时，也使电影制作者、研究者和电影观众面临着各自的新问题。完全追求视听效果、脱离人们的现实体验和现实生活的电影，就中国的制作环境来说，不仅是不被允许的，也是不受欢迎的，而无视数字技术的巨大优势和潜能，一味的停留于既有的传统摄制手法，不仅将无谓的浪费有限的资源，也将失去许多可能的艺术拓展空间。中国在经济腾飞的同时，需要一个良好的文化环境与之相适应，而电影目前已经成为国家文化发展的一个重要标志。当前的中国电影，如同许多第三世界国家电影一样，面临着数字化、全球化的挑战，致力和维护本民族电影的发展是每一个电影制作和研究者的任务。在有计划有步骤的引进、革新国外先进技术的同时，我们也应当发展适合我国国情的数字电影技术和理论体系。立足国情，借鉴外来技术，发挥传统优势，繁荣民族电影，这应当是每一个中国电影人未来所要肩负的重任。

参考文献

[1] 游飞，蔡卫.世界电影理论思潮.北京:中国广播电视出版社，2002:462
[2] [美]托马斯·A 奥汉年，迈克尔·E 菲利浦斯著.数字电影制片.施正宁，译.北京:中国电影出版社，1998:296
[3] [法]安德烈·巴赞.电影是什么.崔君衍，译.北京:中国电影出版社，1987:21

原刊南京艺术学院学报《音乐与表演》2005 年第 1 期

广播电视艺术学

消费社会背景下娱乐资讯类节目剖析

魏　佳

传统的消费研究认为,人的消费源于三种需要:一种是物质满足的需要,一种是心理(精神)满足的需要,还有一种是满足炫耀或夸耀心理的社会性需要。前两种消费是为了保持生理和心理健康而进行的必需性消费[1]。社会发展到了后工业时代,科技的广泛运用,生产力急速发展,传统的以"生产"为中心的社会转变为以"消费"为中心的社会,人们进而开始追求第三种需要。

如今,娱乐节目充斥着我们的电视荧屏,笔者认为,当今的娱乐节目可分为三类:一是娱乐游戏类节目,包括 game 秀,真人秀,如《快乐大本营》、《非常 6+1》;二是娱乐益智类节目,如《开心辞典》、《财富大考场》;三是娱乐资讯类节目,如《娱乐现场》、《娱乐无极限》,这也是本文探讨的主要对象。

娱乐资讯类节目是以明星为对象的信息类节日,在现代社会,明星就是一种商品。娱乐资讯类节目推销的就是明星。

生产力的发展,使商品完成了从强调"使用价值"到强调"交换价值"再到强调"符号价值"的转变。电视对消费文化的一大贡献就是它对商品符号价值的极度张扬。而娱乐资讯类节目对于消费文化的一大贡献就是对明星这种特殊商品的大力推销。

娱乐资讯类节目的泛滥——商品结构的异化

人类逐渐摆脱"为生存而挣扎"的危机时代,来到如今这个消费社会时代。在我们周围,不断增长的物、服务和物质财富构成了惊人的消费和丰盛现象[2]。同样,人们所接触到的电视频道和节目也令人眼花缭乱。全国成百上千的电视频道纷至沓来,在北京、上海等大城市,一般的电视用户都能收到五六十个频道。频道的增加带来的应该是节目的丰富。就娱乐资讯节目而言,所谓有明星就有娱乐资讯,本来丰富多彩的娱乐圈,在多种相类似的娱乐资讯节目遍地开花后,带给观众的却是不同于本来属于消费社会多样化的商品结构。

1. 平面化

在消费社会的背景之下,文化消费成为一种越来越直接的需求。消费文化是一种快感文化。而电视正好给观众提供了最经济、最实惠的消费方式。大众传播的基本功能除了提供娱乐外还要教育和引导大众。如今的电视节目在争夺收视率的同时,追求的是大众即时的感官刺激和情绪化的认同,其中尤以娱乐资讯类节目为最。

打开任何一档娱乐资讯类节目,充斥其中的无外乎哪个明星出唱片了,哪个明星拍电影了,哪个明星闹绯闻了……而娱乐资讯类节目的目的就是告诉那些追星族,明星们又在干什么事了。这些节目极其容易制作,只要一位摄像师去现场拍几个明星的动作,回来简单地一编,一个节目就算制作成功。即时性、快餐化是这类节目的普遍操作方式。

娱乐资讯类节目以平面化、肤浅、平庸的表面吸引着大众的感官。虽然深圳金棕榈影视公司制作的《娱乐眼》打出的旗号是"娱乐评论性专题节目",但它的评论无非是给本来多事的娱乐圈增加一些个性的观点。这样的评论或许可以提高收视率,但不会改变节目的平面化特征。

2. 同质化

娱乐资讯类节目的无深度、平面化,决定了其被重复和模仿的可能。光听这些节目的名字,人们就已经分不清东南西北了:《娱乐现场》、《娱乐无极限》、《娱乐乐翻天》……人们耳边充斥着的是娱乐,眼前闪耀着的是娱乐。这个时代,娱乐成了电视的终极目标。

另外,明星是有限的,明星的举动也是有限的,如何能供应如此之多日播的娱乐资讯节目?于是观众会发现,今天在《娱乐现场》里朴树发行了新专辑《生如夏花》,同样在《娱乐无极限》里也看到朴树灿烂的微笑和他的新专辑。明天《娱乐乐翻天》里陈羽凡摔断了腿,而在《娱乐新天地》里又看到了同样的消息。甚至连节目的包装、编排都越来越趋向于同质化。虽然"光线传播"一直以"一样的娱乐圈,不一样的角度和观点"的口号屹立于娱乐圈,但大批后来者肆意的模仿跟进,观众已经搞不清这"不一样"究竟在哪里了。

消费社会中商品的多样性和自主性是繁荣兴旺的可持续发展态势。节目一旦同质化,就意味着商品结构被破坏,良性发展的生态格局被打破。而娱乐资讯节目越来越低级媚俗也是一个明证。

3. 新闻娱乐化

娱乐资讯类节目的异军突起,特别是"光线传播"——这个制作 12 档娱乐节目的民营传媒机构的大放异彩,使越来越多的人开始关注这个领域。随着《娱乐无极限》、《娱乐乐翻天》等的接踵"轰炸",人们越来越发现我们的天空已是娱乐的天空。

企业对利润最大化的追求即对受众群最大化的追求。同样,对于如今的媒介,市场成为主宰,发行量、收视率已成为媒介的生命线。当娱乐资讯类节目在全国迅速升温时,它已成为一种媒介畅销品,在这种消费逻辑引导下媒介表现出越来越明显的娱乐化倾向,使新闻和娱乐之间的界限也越来越模糊,造成所谓的"新闻娱乐化"。而新闻被娱乐化"洗涤"后,原先的硬性新闻中的娱乐价值被竭力开发,更强调故事性、情节性,硬性新闻软着陆发展到极致。原先的软新闻则更为流行,像《南京零距离》的火爆,就是软新闻的强势传播。

娱乐性新闻和节目,是信息与娱乐的合成,呈现出明显的媒介、文化娱乐化的倾向。电视越来越多地生产出来的不再是物质对象,而是影像符号。这些影像符号不再以逼真为目的,而是一种"想象的能指"。它以娱乐、感官刺激压倒信息和叙事[3]。总之,从内容到形式,从理念到表现技法,新闻与娱乐的合

流之势日益明显,直至明确出现信息娱乐或娱乐信息的新概念,information 和 entertainment 的合成词——infortainment[4]。而新闻娱乐化改变了新闻规则,异化了原本媒介社会中的商品结构。

娱乐资讯类节目的泛滥——媒体功能的退化

市场经济的游戏规则、市场经济所蕴涵的消费主义已在悄然改变传统新闻传播的理念,新闻传播者在市场逻辑的作用下一改媒介过去形式上的严肃面孔,努力增强媒介对受众的亲和力。商业逻辑执行的是利润最大化原则,当媒介以商业逻辑为其驱动力,当商业逻辑一旦支配媒介时,就是媒介的两难境地:如何既依托商业逻辑来寻求发展,又不完全受商业逻辑的支配?尤其是日播的娱乐资讯节目,如何让节目丰富又好看?媒体在绞尽脑汁吸引观众眼球的同时造成了自身功能的退化。

1. 媒体责任——明星也有隐私权

电视对于社会的一个重大影响在于它对传统意义上的"公共领域"和"私人领域"之间界限的消解。而娱乐新闻的一个重大影响是将明星的公共生活和私人生活之间的界限消解。

受众有知情权,明星也有隐私权,如何达到两者的平衡是娱乐媒体需要认真思考的问题。明星虽然是公众人物,但他们也不是完全透明的,也应该有自己的隐私。媒体在进行娱乐报道时,应注意把握好"度",把握好分寸,应当体现出媒体的责任。

2. 媒体与明星的共谋

在如今的消费社会,媒体利用明星来完成自己的资讯节目,而明星则利用媒体来扩大自己的知名度。媒体离不开明星,明星也离不开媒体,他们相互作用,彼此利用。明星们一方面向媒体和公众大声疾呼"给我一点私人空间",一方面又唯恐被大家遗忘,借着各种各样的机会频频亮相于各大娱乐节目,甚至不惜利用绯闻来达到吸引受众的目的。电影《甲方乙方》中那个想要"私人空间"的明星,最后的下场是"被众人遗忘"。

消费通过物质的可用性来作用社会,大众媒介通过控制社会主流话语来影响受众对环境的感知。在媒介面前,受众越来越像个"媒介婴儿",摆不脱媒介"议程设置"的价值轨迹。这就是现代媒介的首要文化功能:提供并选择性地建构了"社会知识"、社会影像。透过这些,我们也才通过想象建构他们的及我们的生活,使之合并为可资理解的"整体的世界"[5]。在明星和大众之间,媒体就顺理成章地成为沟通的桥梁。也正因为媒体在制作成本和利润回报的压力下,对明星资源拥有的渴求,与明星极力通过媒介来获取知名度一样迫切和冲动。于是媒体欲望与明星欲望就合流了,形成一种利益捆绑、行为同谋的格局。

娱乐资讯类节目的泛滥——社会价值的颠覆

在消费社会的背景下,娱乐资讯类节目的平面化、同质化、新闻娱乐化破坏了社会文化的多样性,异化了商品的结构。而娱乐资讯类节目的风起云涌,也导致媒介功能的退化。在这样的价值观念下,受众成了消费"单面人"。娱乐资讯的庸俗性、媚俗性与人类道德伦理的规范和建构相悖,在利益的驱使下,呈越演越烈的不良态势。

1. 受众自我价值迷茫

后现代主义的基本特征是强调形象、解放欲望、唤起无意识过程。一方面,形象是丰富的,并与欲望密切相关,因为通过形象,欲望可以得到宣泄和实现;另一方面,影像操纵欲望并进入一种商品消费过程,在这里,商品并不是纯物质的对象,其中还有某种观念性的东西[6]。

娱乐资讯类节目的内容主体是明星的大事小事。明星、光芒、名车、名房、五光十色的生活是一般人可望而不可即的,而在这样的娱乐资讯类节目中,人们可以天天看到原本遥不可及的明星,看到明星奢华的生活。人们的欲望可以暂时得到宣泄和满足。

当符号形象充斥电视荧屏并被发挥到极致时,我们就进入了一种模拟时代。消费已经具备形象及符号相结合的能力,这种结合遮住了商品的使用价值从而成为商品符号。在受众眼里,明星已成为财富、名誉的代言符号,给商家代言者比比皆是,明星的一切都可以化作金钱。

但在满足和宣泄的同时,也会带来极度的不平和郁闷:他们是谁?我是谁?为什么他们能成为明星?为什么我不能?于是每年的北京电影学院、中央戏剧学院的报考人数骤增,于是各种各样的影视艺术培训班遍地开花,而报名的人也趋之若鹜。娱乐资讯类节目在每天不遗余力地推出各式各样明星的同时,也导致受众自我价值的迷茫。

2. 助长享乐主义、消费主义盛行

迈克·费瑟斯通认为,就经济的文化维度而言,符号化过程与物质产品的使用,体现的不仅是实用价值,而且还扮演着"沟通者"的角色[7]。而娱乐资讯类节目在受众和明星之间扮演的就是"沟通者"的角色,它不但把明星带到了受众的面前,还把明星的生活方式带到了受众面前,潜移默化地影响着受众的消费方式,影响着社会的消费文化。

虽然不是明星,但成为明星是很多人的梦想,于是"一切向明星看齐"成为一些人的座右铭。《娱乐现场》推出一个栏目叫"明星生活全攻略",其中的"装修篇"、"旅游篇"等不是带你去看陈妃平家里的装修,就是跟着周杰伦逛逛欧洲,明星的休闲方式、化妆、服装、保养,甚至是说话方式、姓名都是某些人竞相模仿的"样板"。一时间,明星风四起,享乐主义、消费主义盛行。明星成了受众的"消费偶像"。

3. 受众认识结构趋向单一

在传统的以"生产为中心"的社会,媒介推出的"明星"大多为"生产英雄",来自工业、农业、科技等行业部门。而在今天的消费社会,"生产英雄"悄悄落伍,影星、歌星、体育明星等"消费英雄"粉墨登场,媒体的主体形象已悄然地发生了转换。

我们再看看娱乐资讯类节目的播出时间:《娱乐现场》晚7:02,《娱乐无极限》晚6:00,《娱乐乐翻天》晚6:00。收视率颇高的资讯节目多为晚间新闻时间,在新闻节目和娱乐资讯节目争夺受众时,新闻节目纷纷下马。据说《娱乐现场》把播出时间定在晚间7:02,是为了腾出两分钟的时间让人们看一下晚7:00《新闻联播》的内容提要。于是,有的人可能知道王菲的新专辑的名字,但不知道《满江红》是谁写的;可能知道陆毅新拍了什么片子,但不知道蔡元培是谁。

娱乐资讯节目的膨胀,干预甚至入侵了正常的社会价值观念,遮蔽了受众的视野,造成弱势、劣势文化的强势,受众或许会丧失价值评判的准绳。

参考文献

[1] 杨伯溆.全球化:起源、发展和影响.北京:人民出版社,2002:133
[2] [法]让·波德里亚.消费社会.刘成富,全志刚译.南京:南京大学出版社,2001:1
[3] 孟建.论影像文化传播——兼议后影像文化传播的兴起.第七次全国传播学研讨会论文
[4] 黄晓芳.关于西方媒介市场化的逆向思考.国际新闻界,1999(6)
[5] [英]约翰·汤林森.文化帝国主义.冯建三,译.上海:上海人民出版社,1999:199
[6] 陈默.影视文化学.北京:北京广播学院出版社,2001:142,159
[7] [英]迈克·费瑟斯通.消费文化与后现代主义.刘精明译.南京:译林出版社,2002:123

原刊《电视研究》2006年第2期

试论电视足球节目主持人的陈述与评论

周　隽

20世纪90年代,我国电视事业出现了飞速发展的局面。与此同时,电视体育节目也呈现出前所未有的发展势头。体育节目的种类不断增加,从90年代以前单纯的体育新闻节目,到越来越多的体育赛事转播、体育专题节目、体育人物访谈节目等[1]。直到现在,中央电视台及其他很多地方电视台都纷纷开播了专业性的体育频道,体育频道的开播显示了体育在人们的生活中所占有的比重愈来愈大,人们对体育节目的喜爱程度和关注程度也在不断提高。作为电视体育节目传播的重要组成部分,主持人在电视体育节目转播中的地位越来越重要,主持人的工作也越来越受到了人们的关注。

在众多的体育节目中,跟"世界第一运动"足球相关的电视足球节目备受人们的喜爱,因而足球转播节目的主持人也就自然成为人们关注的焦点之一。足球节目主持人在转播过程中发挥着举足轻重的作用,他们不仅报道了比赛,更成为沟通比赛和受众的桥梁,他们起到了增加传播效果、扩大受众群的作用。在电视足球比赛转播节目中,足球节目主持人要对比赛现场情况进行陈述与评论,他们述与评的优劣在很大程度上决定着观众对节目的整体印象及节目的播出效果。因而主持人在比赛转播过程中的"述"与"评"是十分值得我们探讨的话题。本文将从"述"的内容、原则,"评"的内容、方式,以及它们的关系等方面来阐述电视足球节目转播中主持人的作用。

一、电视足球转播中主持人的"述"

述,即陈述,是指电视足球节目主持人在转播过程中对比赛场面、比赛动作、运动员背景、比赛相关背景等等信息的介绍[2]。在电视足球转播中主持人"述"主要是为了帮助观众更好地收看比赛。在电视足球转播中,观众想要知道不知道的信息。那什么是观众不知道的呢?一般应包括双方的技、战术情况,与比赛关系密切而又不为大多数观众所了解的情况(如足球队的最新动态,双方队员的心态以及为什么会出现这样的进程等等)。

1. "述"的内容

在足球转播节目中，由于各种原因，受众的信息量不可能完整，他们存在的不足和偏见因而就需要足球节目主持人的陈述来补充、修改和完善。一般来说，“述”的内容大致应包括赛事背景、人物背景、专业背景等几方面。这也是衡量一名电视体育主持人信息储备量多少的重要一环。

以“2006年德国世界杯足球赛亚洲区第四小组预选赛中国和科威特”这场比赛为例，主持人应了解以下背景：

(1) 相关的赛事背景：1982年西班牙世界杯亚太区预选赛中国队曾在北京3:0战胜过科威特队，但是最终代表亚太地区参加界世界杯的是科威特队和新西兰队。这是因为中国队进球少，而科威特队积分多，因而中国队未能杀入决赛。

1976—1997年的21年中，中国队在同科威特队以往的交战中保持七战不败，其中最高成绩是1978年以7:1夺胜，中国队明显占有优势。

日期	比赛性质	交战双方	比分
97.02.25	登喜路杯	中国-科威特	2:0
91.04.23	亚洲杯预选赛	中国-科威特	4:0
86.08.28	邀请赛	中国-科威特	4:0
82.11.20	亚运会小组赛	中国-科威特	1:0
81.11.09	金杯赛	科威特-中国	0:0
78.12.20	亚运会小组赛	中国-科威特	7:1
76.06.07	亚洲杯小组赛	中国-科威特	1:1

2006年德国世界杯足球赛亚洲区第四小组预选赛，中国队与中国香港、马来西亚、科威特共同分在了第四组。中国队的主教练和队员都认为同组的对手实力都不是很强，中国队出线的希望比较大。以上都是本场比赛的赛事背景，主持人可以适时的选择时间向观众介绍。

(2) 同时相关的人物背景也需要主持人介绍。这是观众和球迷关心的。例如中科两队的人员构成情况(如：双方队员的平均年龄、平均身高、技术风格、战术打法，最近一系列的热身赛成绩，中科两队在各个位置上球员的特点，特别是重点球员的特点等)主持人在赛前都应有一个较好的掌握。

例如，主持人应该介绍中国队的几位新队员——魏新、郑斌、周挺、赵旭日、肖占波，他们对于很多观众来讲还是较为陌生的，这就需要主持人适时的介绍他们的基本情况。同时，科威特队的10号球员是该队的核心，在场上的位置是右前卫，科队的进攻多是从他这一侧发起，中国队的左后卫来自北京国安队的杨璞正好和对方10号处在同一侧，防守10号球员，主持人应将两位球员各自所处的俱乐部，自身的特点等作一个比较，引导球迷在观看比赛的时候注意10号球员在中国队左路，也就是杨璞这一侧发起的进攻。

对执法这场比赛的裁判也需要向观众有个交代：“中科之战三名裁判均来自乌兹别克斯坦，这三名裁判是主裁罗曼-迪米特里(45岁)；第一助理裁判科瓦连科(28岁)，第二助理裁判伊利亚瑟夫(30岁)；比赛监督：高诚焕；裁判监督：帕斯特-迪诺姆。”

从中国队的首发阵容来看，主教练最终把孙继海安排在右路，主要基于两点考虑，第一，在最后一次训练中，郑斌和杨璞表现非常出色，因此两人获得首发位置；第二，最近关于中国队阵容的信息已经基本被科威特队掌握，考虑到在比赛中出其不意，最后把孙继海安排在了右路。

(3) 专业背景。所谓专业背景实际上指的是解释专业性很强的专业术语,或专业方面的技术特点。这一点的应用要与该术语的普及程度相结合,在足球转播中,观众对于该项运动了解较为深入,宜结合比赛介绍技、战术打法与足球运动发展潮流等,少介绍诸如"越位"、"任意球"等大家所熟知的东西。例如,主持人可以向观众介绍裁判员判罚间接任意球和直接任意球时有什么不同。另外可以向观众介绍什么是以英格兰为代表的长传冲吊,而荷兰足球的"全攻全守"则一直是世界足坛先进打法的代表,数十年不变,为什么还那么先进等等?

2. "述"原则

我们可以发现主持人的"述"具有选择性,那么怎样才能"述"得恰到好处呢?这就要把握"述"的原则,即时机。在比赛进行到高潮阶段时和因为各种原因观众没有看清比赛时,这个时候就需要主持人进行"述"。高潮阶段主要指的是破门得分或发动一次威胁对方球门的进攻。它主要体现在两方面:

(1) 比赛中的精彩场面,得分时的高潮。

在电视足球转播中,观众可以和主持人同步收看到比赛画面,所以电视主持人没有必要像广播主持人那样把看到的画面,例如球员间相互倒脚的过程再向观众叙述一遍。但如某队发动了一次漂亮的进攻或是进攻导致了进球,这都属于足球转播中的重要的环节,可能因为进球较为突然,观众并没有看清进球的全过程,这时候就需要主持人把整个进攻的过程向观众"述"一遍。在球队进球之后应向观众较为详细的介绍进球及助攻得分队员的情况。

同样是以"2006年德国世界杯足球赛亚洲区第四小组预选赛中国和科威特"这场比赛为例,CCTV的体育主持人是这样叙述的"中国队的魏新右路将球传进禁区,对方门将扑球没扑到,郝海东跃起头球将球顶进了空门,海东这名球员大家已经非常熟悉了,这名来自中国大连实德队的球员,凭借自己在门前良好的"嗅觉"帮助中国队打入了这一球。但这个球有一半的功劳都应该记在助攻海东得分的年轻球员魏新身上,这名初次入选国家队的"新人",场上位置是后卫,出生日期:1977年4月18日,身高:179厘米……"。

(2) 比赛中的盲点

所谓盲点是指不能完全展现比赛场景之处。电视足球转播以画面为主要表现手段,当因全景画面或球速太快致使观众看不清楚时,或因摄像机角度、场地限制,画面时间短暂、反映现场情况不充分时,就需要主持人加以说明解释,以弥补画面的不足。

在电视足球转播中主持人的"述"固然重要,但电视足球转播中更不能缺少的是主持人的"评"。所谓评,就是评论,是对比赛的各个阶段、主要方向、或开局、或高潮、或相持、或低潮、或尾声、或关键时间、关键球、关键分,还有队员发挥、场上换人以及球队作风、赛场风气等,发表自己的看法见解。这种评,不是游离于叙述之外的评,而是紧密结合比赛进程的评论。评论要有感而发,针对性强,简明扼要,通俗易懂。

二、电视足球转播中主持人的"评"

随着我国电视体育转播的逐渐增多和电视的普及,球迷也从广播电台的"听球"过渡到了"看球"。电视观众不但可以听到比赛的现场声和主持人的评论,更重要的是可以同步收看比赛,电视足球转播

是以画面为主体,其中包括转播比赛的情况、现场声、主持人的现场评论等方面。在电视足球转播中,主持人首要服务的是观众,要尊重电视传媒手段以画面为主体的特点。因而电视足球转播中的主持人与广播主持人有所不同。电视主持人不仅要“述”,而且要加入“评”。

1. “评”的内容

内容是电视体育评论之魂。言之有理的点评是受观众欢迎的。根据比赛发展,适时介绍评论双方攻防战术是体育评论的重要内容。其次,运动员技术水平的高低是决定教练战术意图能否得以贯彻的基础。点评运动员技术、探讨该项运动战术发展的潮流是评论员作为体育传媒工作者的责任之一。

“运筹帷幄之中,决胜千里之外”教练员布阵排兵的决策是足球迷们津津乐道的。评论员若能根据场上风云的变化,结合对双方教练的了解,将一段比赛或某队全部比赛进行全方位的论述将更加出彩。为什么会赢?好在那里?评论员应做出精辟的分析。

2. “评”的方式

内容和形式缺一不可,再来介绍一下足球节目主持人常用的评论方式。

(1) 预测性评论:所谓预测性评论,是指基于赛前评论员对两方情况了如指掌,依据开场后一段时间的形势做出判断、对比赛的进程进行的预测性推断。预测性评论的结果要是对了,会给转播添彩,吸引观众研究、分析比赛。预测性评论的范围可大可小,应用的时间可在开场不久、比赛形势变化、重要换人时使用。

(2) 总结性评论:是指比赛进行完一个段落后,评论员据场上两方表现进行小结式评述、分析。该方法适于比赛下一段落前和整场比赛结束前进行。以“2006年德国世界杯足球赛亚洲区第四小组预选赛中国和科威特”这场比赛为例:中场休息时,主持人根据双方上半场比赛的情况评论指出“中国队上半场的比赛总体上表现还算可以,但并没有发挥最高水平,尤其是一些关键球员的发挥不尽如人意,孙继海的表现让大家有一些失望,不是很在状态,主教练也许可以尝试一下换上身体素质也都不错的赵旭日在下半场冲击一下……”

(3) 综合性评论:这是预测性评论与总结性评论相结合的评论方法。主持人要依据两支球队的技、战术特点讲出“门道”:双方布置了怎样的阵形,是偏重进攻的“四四二”,还是强调防守的“五三二”。双方在进攻上是边路突破还是中路推进,是长传急攻还是短传渗透,是以快攻为主还是打阵地战,这些都是需要主持人评述的地方。

有了评论的内容和方式,如何运用评论对于主持人来说,就更重要了,它是增强传播效果的关键。评论一场比赛,犹如写文章。主持人的话应该是一篇遵循“开始—发展—高潮—结束”规律(有的平淡的比赛没有高潮)的文章。掌握了规律,我们就容易对评论的时机进行把握了。

足球比赛分上下半场进行,各45分钟。从总体看,开局10分钟,中间打到20分钟,半场结束前和终场前,进行四次比较全面系统的论述比较妥当,这也是足球比赛进球概率最高的时段。同时,在一方进球后,点评总结得失球的原因,也较合适。一场比赛中双方发挥得怎样,足球场上每一次进攻防守,球员的每一个技术动作、每一个战术组合,教练员的每一次换人、每一次面授机宜,或成功,或失败,都有它的原因。“外行看热闹,内行看门道”现在的观众已经脱离了单纯看“热闹”阶段,他们不仅希望看“热闹”,还想弄明白为什么“热闹”。主持人的任务就是要做观众的化身,不仅为观众描述比赛过程,更为重要的是为观众解说比赛内容、评价双方表现,起到解释疑惑、指点迷津的作用。

三、“评”与“述”的关系

同样以“2006年德国世界杯足球赛亚洲区第四小组预选赛中国和科威特”的比赛为例，当比赛进行到下半场第66分钟，郝海东接到李玮峰传球后禁区左侧凌空抽射，球干净利落直飞网内，但边裁却示意本球无效，原因李玮峰在接队友传球时球已出界。这就是主持人“叙述”的赛场上发生的事实，接下来主持人对此发表评论，“这个球确实是在李玮锋传中之前就已经出了底线。郝海东这个球他在打门时，身体和地面已平行，摆腿的力量非常大，球瞬间如同炮弹一般破门。虽被判无效，郝海东却展现了自己中国第一前锋的本色，毕竟锋线上的精彩打门对中国球迷来说已经久违了。郝海东，还是球迷公认的中国第一前锋……”。“述”和“评”紧密结合，主持人在“叙述”了场上发生的情况之后，马上就做了即兴点评。

由上面的事例我们可以看出，转播过程中的陈述和评论是相辅相成、缺一不可的一个整体。在电视足球转播比赛中以现场解说为主体，将背景介绍、现场评论穿插于现场解说当中非常重要。实际上背景介绍、同步解说要服务于现场评论，同时从现场解说的过程中，归纳出现场评论的观点。在现场解说中，何时穿插背景，怎么穿插评论，长或短，确实大有学问。一般来看，大背景和较长的评论宜放在赛前或比赛间隙以及比赛场面较平淡时。比赛中，背景介绍、现场评论应力求简洁明快，以不妨碍观众欣赏比赛为好。转播过程中主持人的评与述不能分家，离开了“述”，“评”就没有内容；离开了“评”，“述”就没有意义。“评”与“述”是相互结合的，没有单纯的“述”，也没有单纯的“评”。主持人评述的好坏在电视转播中起的作用是举足轻重的，我们不能忽视体育节目主持人在这方面素质的提高，只有在实践中不断满足电视观众各方面的需求，达到述与评的到位，才能做好一个合格的体育节目主持人。

参考文献

[1] 岑传理，宋世雄.金话筒的诉说.北京：中国经济出版社，2000：27

[2] 张颂.中国播音学.北京：北京广播学院出版社，2001

[3] 鲁景超.广播电视即兴口语表达.北京：北京广播学院出版社，2000

[4] 宋世雄.体育解说需要“三化”.中国体育报

[5] 孙正平.体育新闻节目主持人的发展方向.http://blog.CCTV.coms/sunzhengping

[6] 陈雅利.实用播音学教程——广播播音与主持.北京：北京广播学院出版社，2001

原刊《徐州师范大学学报》2006年第11期

艺术美学

宋代文人画思潮和李公麟人物画的审美取向

樊　波

从总体上看，宋代人物画从笔墨手法到风格样式都是多种多样的，但是有两种风格旨趣始终贯穿于整个宋代人物画坛，并以相互纠葛、彼此消长的形式一直延续到后代，这就是院体画风和文人画风。

从表面上看，宋代文人画家大都很少涉足人物画领域，他们主要精力似乎都放在花鸟画和山水画上面了，但是我们不能忽略文人画思潮对当时人物画的渗透和影响。尽管有统治者的支持，又有画院机构作为依靠，但是画院的审美旨趣和倾向在宋代还未能取得一统天下的地步。相反，从某种程度上讲，倒是文人画思潮以及由此滋生出来的审美旨趣、兴味和要求，主导了当时的文化艺术倾向，在这一点上甚至画院本身也在所难免。例如文人画理论中有一个重要主张就是强调“诗中有画，画中有诗”。宋代许多美学家都对此发表了见解，其中最有影响的就是苏轼那首《书摩诘蓝田烟雨图》的题诗了：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”此外还有“诗画本一律，天工与清新”等名句。作为大文豪，苏轼从理论上明确倡导将文学因素引入绘画领域，这就大大丰富了绘画的美学内涵，拓宽了绘画的表现境界。而我们看到，北宋中后期画院在选拔画家时，就往往是以诗句为考题，如有“野水无人渡，孤舟尽日横”“踏花归去马蹄香”“嫩绿枝头红一点”“落日楼头一笛风”“乱山藏古寺”（邓椿《画继》）等等，善于巧妙地表现诗意的画家，往往被择而录取。我们当然没有证据说画院这一考试方式是受了文人画上述主观影响才制定的，但至少可以讲，对于上述诗画相结合的主张并由此而构成中国文人画这一重要的审美特征，当时的画院也是十分认可的。此外，像文人画一再强调的要博识广学、涵泳经史等观点，其实也都是当时画院对画家的基本要求。其实在宋代这样一个“重文”的大背景下，一个画家仅仅工于绘事而胸中无文，乃是不可思议的，而文人画只不是过将上述主张和要求明确地奉为自身审美原则的一个突出例证罢了。

应该说，不是画院画家，而是文人画家才是宋代文化和艺术的得风气者。他们精通绘画，同时更是大文豪、大书家，在宋代朝廷上下享有很高的声誉，他们与贵戚相游，广结画缘，收藏富赡，眼光精妙，所以在审美旨趣上常能领袖群伦，影响四方，对此邓椿在《画继》中就苏轼、米芾、黄庭坚等文人画家曾作了一番很好的描述：“予尝取唐宋两朝名臣文集，凡图画记咏，考究无遗。故于群公，略能察其鉴别。独山

谷最为精严,元章心眼高妙";"芾人物萧散,被服效唐人,所与游皆一时名士";"苏轼……高名大节,照映古今";"运思清拔,其英风劲气,往来逼人,使人应接不暇";"天机本高,一语之确,有不期合而自合者"。言表之中,可见仰钦推崇之意。其实不仅是审美旨趣,而且这些文人士大夫的言语、癖好、行为方式和由此透发出来的才智、幽默和人格魅力也都是风传艺坛,倾倒时人。

应当看到,理论著述,乃是透视一个文化倾向和审美旨趣的重要窗口。宋代有几部很著名的画论、画史著述,如:黄休复的《益州名画录》、刘道醇的《圣朝名画评》、郭若虚的《图画见闻志》、郭熙的《林泉高致》《宣和画谱》、韩拙的《山水纯全集》、董逌的《广川画跋》、邓椿的《画继》等等。其中除了《林泉高致》和《山水纯全集》之外,大都是比较客观记述历代(包括断代)画家和作品的画史品评著述。如果究其著述之本意,像空且和画谱移则完全出自皇家之手,而郭若虚和邓椿,或为皇帝贵戚,或为官宦后裔。而且从其《图画见闻志》和《画继》两部书的许多重要内容来看,可以明显地感受到作者的宫廷立场和画院倾向。如《图画见闻志》叙论中的"叙国朝求访"一节以及第三卷对宋仁宗和皇亲画家的介绍,都是很好的证明。在这一点上郭若虚与唐代的张彦远是相近的。而邓椿的《画继》不仅以"圣艺"(卷一)和"侯王贵戚"(卷二)作为开章首篇,而且在末章"论近" (卷十)一节中对宋徽宗时期画院创作情况作了专题论述。更重要的是,这两篇著述集中介绍的大都是画院画家。但是我们看到,无论是《图画见闻志》,还是《画继》,在很多地方流露出鲜明的文人画思想倾向。如郭若虚在"论气韵非师"一节中说:"窃观自古奇迹,多是轩冕才贤,岩穴上士,依仁游艺,探迹钩深,高雅之情,一寄于画。""凡画必周气韵,方号世珍。不尔,虽竭巧思,止同众工之事,虽日画而非画。"而邓椿则更进一步将文人画的基本品格讲得清清楚楚:"画者,文之极也。故古今之人,颇多著意。""其为人也多文,虽有不晓画者寡矣:其为人也无文,虽有晓画者寡矣。"此外,我们发现这两部著述与《历代名画记》在体例上有一个显著变化,这就是增加了"王公士夫""轩冕才贤"这些内容,对宋代当时著名的文人画家作了评述。《宣和画谱》虽然未列这些内容项目,但是在谈及李公麟的绘画时,仍然无法回避文人画思想的影响(对此下文还会谈到)。我们上面提到的其他著述,如黄休复《益州名画录》提出的"逸格"以及所谓"观画"不能"视其形似"而以"神会""洞达气韵,超出端倪"。董逌《广川画跋》所谓"画之贵似,岂其形似之贵耶,要不期于所以似者贵也",郭熙《林泉高致》所谓"士大夫之室"不同于"世之俗工下吏",所谓"晋、唐古今诗什,其中佳句""有状出入目前之景""有发于佳思而可画者"。如此等等,全然都是文人画的理论腔调。概言之,通过这些著述,我们可以得知文人画思潮影响之广、之深,这和吴道子对于宋代画坛影响正好形成一种很有意味的对照。

据邓椿所列,宋代文人画家有苏轼父子、米芾父子、李公麟、晁补之、晁说之、张舜民、刘泾、宋子房、程堂、范正夫、颜博文、任谊、朱敦儒、廉布、李石等人,其中苏轼乃是他们当中的灵魂人物。苏轼虽然不是一位职业画家,但他以文人情思,放笔丹青,其作品的格调堪称新异清拔,饶有风致。更主要的是他以极高的文心才智,极丰富的文艺修养,极为漂亮潇洒的文字阐发了一系列关于美学和绘画的思想,对宋代(包括后代)画坛产生了极为深刻的影响。并且正是在这一影响下,宋代画坛才出现了重要变革。

影响是多方面的,我们可以集中在以下三个方面来加以考察。

(一) 观照事物的方式

这是理解苏轼整个思想的一个关键。在苏轼看来,人无可避免地要和事物打交道,但他认为,人们不应在欲望的驱使之下,执著于物,从而为物所支配。相反,只有排除了欲望,人们才能和事物建立一种

自由的观照关系。苏轼将前者称之为“留意于物”“游于物之内”，后者叫做“寓意于物”“游于物之外”。他进而认为，只有后者才是审美观照的态度，人们从这种观照（外物）中才能真正得到审美愉悦（乐）；也只有这样，人们才能不拘于外物形模，从而把握天地万物的“常理”。苏轼把这一思想延伸到书画领域，提出了一系列关于文人画的美学见解。例如在审美鉴赏中，“观士人画如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛、槽枥刍秣，无一点俊发”（《东坡题跋》下卷《又跋汉杰画山》）。又如在审美创造中，不应像“世之工人”那样只“曲尽其形”，而应如“高人逸才”，“得其理者”（《苏东坡集》前集卷三十一《净因院画记》）。此外他在一些书画题跋中一再提倡“意思萧散，不复与外物相关”（《书文与可超然台赋后》）“不留于一物，故其神与万物交”（《苏东坡集》前集卷二十三《书李伯时山庄图后》）。这些言论都是在强调艺术家不能“留意于物”，执著外物之形，而要“游于物之外”，从而对外物采取一种自由观照的审美态度。把这一美学见解表述得最简洁、最充分的，就是他那脍炙人口的著名诗句“论画以形似，见于儿童邻”了。从理论渊源上讲，在苏轼之前，已有不少人（如先秦的庄子，魏晋南北朝的顾恺之、谢赫）曾提出过类似的观点。但苏轼的上述见解一旦作为一种基本的艺术主张，并直接促使文人画兴起时，情况和影响面就大不一样了。而在这里则可以成为我们探究宋代绘画（人物画）审美旨趣的一个重要切入口。

（二）艺术创造的主观“适意”状态

苏轼不仅强调审美观照中的自由，而且还进一步主张在审美创造中达到一种主观自由的状态，这种状态被他称之为“适意”“通其意”。他说：“文以达吾心，画以适吾意”（《书朱象先画后》）。还说：“物一理也，通其意则无适而不可。”（《东坡题跋》上卷《跋君谟飞白》）此外，他还以“意”（“无不如意”，“通其意”）的概念来看待书法中各种书体（真、行、草、隶）的兼容和笔法因素的统一。应该说，苏轼这些论述为宋代那种主观写意的画风提供了重要的理论支持，而他的绘画实践更是率先履行了这一理论主张。后来夏文彦在《图绘宝鉴》中评价苏轼绘画时说“大抵写意，不求形似”，就表明这一点。当时受到这一理论和画风影响的人物画（如李公麟）由此拉开了与院体人物画的距离。

（三）求新的意识和平淡的风格旨趣

我们前面谈到，宋代院体人物画家就有一种寻求突破和变革传统的意识，而这种意识在宋代文人画家中表现得尤为显著。我们看到苏轼多次对富于创新精神的书画家给予赞赏，例如他说吴道子能“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”（《苏东坡集》前集卷二十三），说孙位的绘画“始出新意”（《东坡集》卷二十三），说“汉杰画山，不古不今，稍出新意”（《又跋汉杰画山》），说燕公画山水能做到“浑然天成，粲然日新”（《跋蒲传正燕公山水》），说颜真卿和柳公权的书法能“变法出新意”，“自出新意”（《苏东坡集》前集卷三、二十三），进而又说自己的书法也是“自出新意，不践古人”（《东坡题跋》上卷《评草书》）。后来王国维指出，宋代士大夫的“思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏（轼）、黄（庭坚）、黄（伯思）诸人著述中，在在可以遇之”（《王国维先生全集》初编第五册《宋代之金石学》，台湾大通书局出版社）。的确，这种求新意识（“新念”）乃是当时文人士大夫精神生活中的一个重要主题。就绘画而言，寻找一种有别于院体的新的艺术语言，铸造一种新的风格旨趣和境界，乃是当时文人画家孜孜以求的目标。为此苏轼从理论上作出了不懈的探索，并以“平淡”这一核心范畴及其与“平淡”内涵相近的一系列概念，如“萧散”“清新”“疏淡”“清匀”“清丽”等，作为这种探索的美学结晶，从而

为后世文人画确定了它的思想基调。

以上三个方面,加上前面所说的诗画结合和多闻博识,大致构成了中国文人画完整的理论系统,正是在这一理论的影响下,宋代文人画坛产生了一种不同于院体的,富有文人旨趣和情调的、自由而精妙的画风。

如果说,苏轼是宋代文人画的灵魂人物的话,那么李公麟则是宋代文人画在实践中的有力推行者。应该说,当时文人画思潮影响比较显著地表现在花鸟画和山水画上,而人物画则相对地集中在李公麟的创作之中。在一开始,李公麟的人物画似乎并没有充分展露出文人画的旨趣,有些作品甚至还有一般院体画家的习气。这可能和他师法吴道子有关系,从审美性质上看,吴道子的绘画当然不属于文人画的系统,按照苏轼的看法,唐代王维的绘画比吴道子更接近文人的本色和旨趣,富有诗意,且空灵而有象外之韵,构成了王维绘画的美学特征(苏轼说:"吴生虽妙绝,犹以画工论。摩诘得之于象外,有如仙翮谢笼樊。"《东坡集》卷二)——而这正是吴道子所缺乏的。在下文论述中我们将看到,在这方面李公麟更接近王维而不是吴道子。但吴道子的绘画似乎也不属于院体的审美系统,吴画那种雄强豪放的笔法以及那种带有某种民间格调的画风,与院体那种精致、富丽而典雅的旨趣并不相合。然而我们不妨说,作为"画圣"的吴道子,其绘画的语境是开放的,他那出色的写真能力和"白描手法"为后来院体绘画和文人绘画都留下了可以开拓的艺术空间。正是这样,宋代人物画——无论是院体画,还是文人画不约而同都选择了吴道子作为他们绘画师承的起点。但是在宋初画坛,吴道子显然被"院体化"了,吴道子对宋代画坛的影响正是在被院体画家的不断效仿、解读和改造的形式中展开的。因而李公麟师法吴道子就会无可避免地陷入到这一特定情形之中。米芾曾说:"以李尝师吴生,终不能去其气。"(《画史》)这里所谓"气",据我理解,就是在吴道子基础上形成的院体格调和习气——它一方面是造型精确、笔墨严谨,而另一方面又过于工整、拘于形模,且失之刻板——后者,正是宋代文人画家所力求打破和克服的。李公麟当然也不例外。正如其他山水画家和花鸟画家(如崔白)在其各自领域所进行的艺术变革一样,李公麟在人物画领域成功地实现了文人旨趣对院体格调的突破和变革。

据史料来看,李公麟的突破和变革在一开始所走的路数与武宗元是大致相同的。这就是由唐入晋,从吴道子走向顾恺之、陆探微和张僧繇,从而大大拓宽了学习传统的视野。苏轼说他"但知其为轶妙而造神,能于道子之外探顾(恺之)、陆(探微)古意耳"(《东坡续集》卷六)。《宣和画谱》说他"博学精识,用意至到,凡目所睹,即领其要"。又说他"凡古今名画,得之则必摹临",以至"般礴胸臆""集众所善,以为己有"。现存故宫博物院的《牧放图》就是李公麟临摹唐代韦偃的一幅作品,画面境界辽阔,人马繁多而造型极为生动,他对传统研究之精深广博,由此可见一斑。在这方面,李公麟和武宗元一样,不仅勤于学习传统,而且善于综合和融合传统。但是李公麟并没有止限于此,并没有仅仅通过不同艺术因素的综合来确立自己的风格,而是"更自立意,专为一家"(《宣和画谱》),力图在中国人物画传统中开辟出一种新的境界。

很好地保留传统(包括院体)精华并能更进一层,从中突破出来实现人物画变革的决定性原因在于:李公麟就是一位典型的文人士大夫,神宗熙宁三年(1070年)中进士第,并历任地方和中央官府多种职务。但是和古代名士一样,他的志趣不在官场而在山林。《宣和画谱》说他:"从仕三十年,未尝一日忘山林",经常"访名园阴林,坐石临水,翁然终日"。而且更重要的是,他所结交的大都是当时名重天下的文人画家,如苏轼、米芾、黄庭坚、晁补之,等等。据载,李公麟曾画过一幅穴西园雅集图移,图中描绘的

十六人，除了西园主人驸马王诜（一位著名画家，在《画继》中是“侯王贵戚”而不是“轩冕才贤”一栏中，可见王诜与一般文人画家在身份上还是有区别的）之外[①]，都是一些擅长书画、以诗文闻世的文人，如苏轼、黄庭坚、晁补之、张耒、王钦臣、米芾、秦观、蔡肇等。有的学者曾撰文指出，该图纯属虚构，因为图中人物不可能在同一个时间里聚集在同一空间里——西园。其实该图是否真实并不是一个重要问题，它的价值恰恰在于其虚构性，我们知道在中国画家的意识中，处于不同时空中的事物（包括人物）是可以根据审美意象创造要求进行自由组合的——这种虚构性，反映了李公麟对文人常见的生活方式（雅集）的推崇和自赏。实际上，他与这些文人均有十分亲密的交往关系，而且这些交往也大都是一种雅集的方式。例如，米芾在《画史》中说他曾与李公麟共同创作了《子敬书练裙图》。同书又载，米芾家中藏有颐恺之的作品《净名天女》，“唐镂牙轴，紫锦装裱，李公麟见之，赏爱不已，亲琢白玉牌鼎，铭古篆虎头金粟，字皆碾云鹤，以结缘也”。此外《云烟过眼录》还有一段记述，说李公麟曾依米芾所述，率然弄笔，绘《山阴图》，神情迈往，“潇洒有山阴放浪之思”“令人顾接不暇”。另据《桯史》记载，李公麟还与黄庭坚、秦观等又一道观赏他的《贤己图》，图中人物“纤秾态度，曲尽其妙”，而观者则“相与叹赏，以为卓绝”。又据《墨庄漫录》所述，苏门子弟蔡肇与李公麟亦有绘画合作。在这些文人士大夫当中，李公麟最为钦敬、并对他影响最大的，当然要首推苏轼。李公麟曾为苏轼画过肖像和《东坡乘槎图》，两人还根据杜甫诗意合作画了《憩寂图》，苏辙有诗为赞：“东坡自作苍苍石，留取长松待旧时；只石两人嫌未足，更收前世杜陵诗。”（《栾城集》卷十五）应该说，苏轼对李公麟的绘画艺术有很精深的理解和很高的评价，我们从他为李公麟所作的许多题跋、诗文中可以看出这一点——其中有赞许、有心得，也有忠告和挑剔。这些题跋、诗文在理论层次和美学眼光上比当时不少专门的画论著述要高明、独到得多，所以黄庭坚称苏轼为李公麟的“真相知”（参见《豫章黄先生文集》卷二十七），可谓不虚之言。

凡此种种表明，李公麟人物画带有十分明显的主观倾向。《宣和画谱》说他画人物“以立意为先”。董逌在《广川画跋》中也说：“伯时于画，天得也。常以笔墨为游戏，不立寸度，放情荡意，遇物则画，初不计其妍媸得失。至其成功，则无毫发遗恨。此殆进技于道，而天机自张者耶！”这说明，李公麟在绘画创造中往往能不沉溺外物，不拘泥于外物形貌（“妍媸得失”），而是采取一种自由观照的态度，从而处处显出“立意为先”“放情荡意”的主观特点和倾向。也正是这样，其作品往往能摆脱一般工匠的“技”的水准，上升到与天道相合的境界，这也就是邓椿在《画继》中所说的“心通意彻，直造玄妙”。对此李公麟有一则更明确的表述：“吾为画，如骚人赋诗，吟咏性情而已，奈何世人不察。”（《宣和画谱》卷七）应该说，李公麟的绘画及其观点倾向与苏轼提出文人画思想完全是相通相合的。另外我们注意到，这种强调主观“立意”，不拘外物形模之绘画主张的形成，可能还和李公麟接受佛家禅学的影响有关。邓椿在《画继》中说他“学佛悟道，深得微旨”。又据诸家材料记载，李公麟酷爱画马，颇得称誉，但有一位禅师相劝曰：“公业已习此，则日夕以思其情状”，“系念不忘。一日眼光落地，必人马胎无疑，非恶道而何！”（《画继》《冷斋夜话》卷八）李公麟因此而“幡然以悟”，并“独专意于诸佛矣”。其实这位禅师劝言的基本主旨也在于：不可过分沉溺（“系念”）外物，执著形模，以免失掉“心”的自主和自由。这也正是苏轼所强调的不可“留意于物”和“游于物之内”。我们知道，宋代文人（如苏轼、黄庭坚、严羽）说禅论道，蔚然成风，他们并不仅仅以禅论诗，而且以禅论书、论画，此间义理本为一体，息息相通。因而李公麟受佛禅影响，与他受文人画思

① 参见《中国画研究文选》中的“理想还是现实——西园雅集和《西园雅集图》考”.上海：上海人民美术出版社，1992

想影响一样，可谓并行不悖，相互涵纳，尽在情理之中。

但必须指出的是，李公麟的人物画（包括其他绘画体裁）与当时一般文人画风还是有所不同的。他虽然强调主观“立意”，但终究还不是像董逌所说的，“以笔墨为游戏”。以其流传下来的作品《维摩诘图》《莲社图》来看，无论是人物造型，还是笔墨运用都是相当严谨，注重对象刻画的。所以《宣和画谱》说他“尤工人物，能分辨状貌”，“至于动作态度，颦仲俯仰，大小美恶，与夫东西南北之人才分点，画尊卑贫贱，咸有区别”。所以人们还说他的人物画“精致微密”，“笔力精劲，五彩焕发”（《横浦文集》卷十九，《攻媿集》卷七十二），说他“所画狗马鹰隼器服人物一一皆世间所有，精致绝伦，有目者率能辨之”（《雪楼集》卷二十五）。如此等等，这是李公麟人物画审美品格中的一个重要方面。我们不应该忽略这一方面而将他的绘画等同于一般的文人墨戏。对此还是苏轼看得最清楚，他一方面说李公麟画人物“华严相”“皆以意造”，而另一方面又指出李公麟“其智与百工通”，绘画技巧十分精湛，所谓“有道有艺，有道而不艺，则物虽形于心，不形于手”（《东坡集》卷二十三）。应该说，李公麟早年继承传统、师法吴道子所打下的深厚功底在这里充分显现出来了。

如果李公麟仅仅停留在这一层面，他还只是一位一般的画家，充其量也只是一位出色的院体画家，情况并非如此。《宣和画谱》说他“创意处如吴生，潇洒处如王维”。他既能“摭前辈精绝处”“阴法其要”，又能“不蹈袭前人”“会之在己，宜出尘表”；既能呈“人物秀发，各肖其形”，又“白有林下风味，无一点尘埃气”（《宝晋英光集》补遗）；既能“布置人物”“不失幼长贵贱之序，进退向背之宜”，又能“出奇策胜”“索映巧妙，变化恍惚，观者莫知其知何下笔”（《北磵文集》卷七，《后村先生大全集》卷一百七）。概言之，李公麟能化传统为己有，化客观物象为主观情思，化工整为潇洒，化院体格调为文人旨趣。按照明代詹景凤的说法是“去浑拙而冲逸也”（《詹东图玄览编》）。我们看到，《宣和画谱》对李公麟还有一个评价值得注意：“其成染精致，俗工或可学焉，至率略简易，则终不可近也。”可见，“成染精致”只是李公麟的一面，而“率略简易”才是李公麟绘画真正的高妙之处，或者说，才是真正显出李公麟绘画文人本色的关键所在。我们知道，李公麟继承了吴道子，作人物画常用“白描”手法，他的“白描”人物不同于吴画之处正在于“率略简易”，并由此形成了一种“平淡”的人物画风格。邓椿说李公麟绘画“多以澄心堂纸为之，不用缣素，不施丹粉，其所以超乎一世之上者，此也”。这也是说李公麟超越一般画家之上正在于这种“不施丹粉”的平淡境界。黄庭坚说：“李侯有句不肯吐，淡墨写此无声诗。”（《豫章黄先生文集》卷五）《洁斋集》评其作品《观音佛》曰：“龙眠写之，浑然天成，至简至易，匪高匪深。”《清波杂志》评其《山阴图》“笔墨简远，妙绝一时”。刘克庄评其《罗汉图》“扫去粉黛，淡毫轻墨，高雅超谊，譬如幽人胜士，褐衣草履，居然简远，因不假衮绣蝉冕为重也”（《后村先生大全集》卷九十九）。这些评论也是从不同角度指出了李公麟人物画那种“简易”“简远”和“平淡”的风格特点。据《宣和画谱》记载，李公麟创作了很多人物作品，如《观音像》《维摩居士像》《女孝经像》《久醉僧图》《写王维看云图》等百余件，但从流传下来的作品来看，上述的风格特点在其《五马图》中得到了最鲜明的体现。该图中的人与马完全是用“白描”手法绘制而成的，只是稍加淡墨渲染而已，可谓扫去粉黛，洗尽铅华。由于是以“白描”方式呈现对象，所以线条的表现功能被大大地突出出来了。我们看到，李公麟在运用线条描绘对象上表现出娴熟的驾驭能力和自由的意趣，图中人物造型、意态极为生动，手足及其胸、腿部的刻画也是微妙如真，而人物姿态的转侧和衣纹的卷折曲叠，在线条的勾勒下可谓丝丝入扣，形貌毕现，其洗练、概括、精妙已达炉火纯青的水平，线条似乎与人物对象融为一体，不分轩轾，但又仿佛呼之欲出，灵动而通透，似兰叶，似铁线，又若游丝，疏疏朗

朗,轻提如举而又与物宛转。苏轼说他“笔势隽妙”(《东坡集》卷二十),夏文彦说他的笔法“有起倒”(《图绘宝鉴》卷三),宋濂说他的用笔“自然有起伏之态”(《宋文宪公全集》卷十八),都表明了这一点。可以说,吴道子的白描到李公麟的白描有一个转变和提升的过程,这不是一般意义上的艺术手法之转变,而是审美趣味和风格境界的提升,,这是由“雄壮磊落”提升为“冲淡平和”,由“精致稠密”提升为“率略简易”,或者说是由院体的严谨工整提升为文人的潇洒和自由。胡祗遹说:“画至龙眠,别立新意。”(《紫山大全集》卷七)应该说,李公麟人物画的“新意”正是在这一提升中彰显出来的,也正因为如此,所以李公麟的绘画才能堪称为“宋画中第一”(《图绘宝鉴》卷三)。

李公麟也是一位绘画全才,山水、花鸟、人物无所不能。而他人物画的创作手法和面貌也是多种多样的,例如他的《维摩诘》《免胄图》虽然也以白描方法绘制,但却落笔雄壮刚健,线条运行时见折,特别是后者,笔意繁密,造型奇诡,场面壮观,从中可以看出吴道子对他影响的明显痕迹。而他的《阿罗汉图》和《莲社图》则笔意精致,设色富丽,从而颇具院体规范。苏轼曾说“绚烂之极,归于平淡”(《中国美学史资料选编》中华书局 1981 年版)。以上作品的创作,大抵可以视为李公麟所经历的艺术的“绚烂”时期,无论从什么角度和意义上看,这一时期的绘画成果以及对后来成熟风格的影响作用,都值得我们高度重视。其实,他的《免胄图》和《莲社图》在笔调上已然不同于吴道子,在那种遒劲而略有粗细变化的线条中已有一种舒展自如、从容不迫的宽裕气象流露出来了。《莲社图》虽为设色作品,但格调高雅,线条圆劲高古,颇得顾、陆风韵,而与吴画气格相去甚远,从中可以看出他在风格探索中所作的艺术调整和努力。实际上,李公麟在他整个的创作生涯中,总在力争别立新意,十分自觉地吸取文人画的思想资源以丰富和拓展自己绘画的审美内涵和境界。比如,在诗画结合方面就有很好的例证。《宣和画谱》说他以杜甫诗歌《缚鸡行》为画题,却能“不住鸡虫之得失,乃在于‘注目寒江倚山阁’之时”。画《陶渊明归去来兮图》“不在于田园松菊,乃在于临清流处”。以王维诗意作《阳关图》,并不限于离别之情的传达,而是“设钓者于水滨”,从而表现出“忘形块坐,哀乐不关其意”的超然之趣。据此可以毫不夸张地说,李公麟是继王维之后又一位将诗画完美结合起来,抒发文人旨趣的丹青高手。正如苏轼赋诗所赞“龙眠居士本诗人”,“妙想实与诗同出”(《东坡后集》卷三)。另据黄庭坚记述,李公麟曾为他以“李广夺胡儿马”为题作画,一般画家(俗子)在描绘这一追击情景往往是“当作中箭追骑矣”,而李公麟却这样表现——引满弯弓,观箭锋所直,人马应弦而落(《豫章黄先生文集》卷二十七)。这一夸张的艺术手法与其诗画结合一样,都是独具匠心、富有创意的,从而使得妙趣韵旨,溢出画外。所以黄庭坚讲李公麟这幅画以“韵”取胜,是颇有见地的。

宋代人物画发展到李公麟,境界始开,如果说吴道子代表了唐代人物画最高成就的话,那么李公麟则是宋代人物画坛无可争议的巨擘,并且正是以李公麟人物画为标志,宋代人物画与唐代人物画的审美分野才开始清晰起来,所以邓椿说:“吴道子画,今古一人而已,以予观之,伯时既出,道子讵容独步耶。”(《画继》)应该说,李公麟的影响是深广的,他在宋代人物画坛确立起来的文人旨趣和风范构成了与院体及其吴道子画风迥然有别的传脉和学派。正如明代何良俊所说:“画家各有传派,不相混淆”,“赵松雪出于李龙眠”,“马和之、马远则出于吴道子”(《四友斋画论》)。这不仅是艺术技法上(白描)的传递,更是文化旨趣和精神气质上的相承。在宋代确立了这种富有文人旨趣的人物画风的并不限于李公麟一人。如北宋孙知微的画风就有“环古圆劲之气” “平淡而生动”(《画史》)。又如米芾也善画人物,能“取顾高古”,并“不使一笔入吴生”(《画史》);如郝澄画人物能“于形外独得精神气骨之妙”(《宣和画谱》卷

七);如杨白言:“作山林泉石人物,荒远萧散,气韵高迈,非世俗之画得以拟伦也”(《宣和画谱》卷七);如程怀立画人物“萧然有意于笔墨之外者也”(《画继》)。虽然这些画家的作品无以得见,但他们的画风属于文人一脉乃是可想而知的,他们为宋代人物画“别立新意”也作出了贡献。而李公麟则是他们当中卓然而立,首屈一指的俊彦。

原刊《荣宝斋》2006年第4期

从彩绘雕塑到单质雕塑

——对古代雕塑审美趣味的一种历史性误会

常宁生

德国18世纪著名艺术史家文克尔曼(图1)在他的《关于在绘画和雕塑中模仿希腊作品的意见》中对希腊雕塑做出了总结性评价:“希腊杰作具有一种普遍和主要的特点,这便是高贵的单纯和静穆的伟大。正如海水表面波涛汹涌,但深处总是静止一样,希腊艺术家所塑造的形象,在一切剧烈的情感中都表现出一种伟大和平衡的心灵。”后来有许多学者批评文克尔曼对希腊艺术的理解和认识,以及他的希腊艺术风格类型说,指出文克尔曼从未去过希腊本土,也很少看过希腊时代的雕塑原作,他的学说只是根据他所能看到的罗马时代复制品为基础而建立的。尽管如此,他的著作《古代艺术史》及其著名论断对18世纪和后来的古典主义运动,以及现代人对古代艺术的认识产生了巨大而深远的影响。这种影响甚至也根深蒂固地存在于我们的观念之中。例如有关古代雕塑的外观和色彩问题就是其中的一个有趣的问题。文克尔曼虽然没有直接提到希腊雕塑的色彩问题,但他的论断却进一步强化了后来人们对古代雕塑的误解。在欧美著名的艺术博物馆中,在希腊和意大利等欧洲国家的古迹遗存中,在各类精美的画册和印刷品中,我们所看到的古代雕塑作品大都表现为白色的大理石或青铜等材料的单质原色。许多美术史著作、教科书和有关古代作品的普及读物也都用大量的篇幅和笔墨突出描述和论述古代雕塑造型和材料质感的优美。但是一个不容否定的事实是,并不像我们今天所看到的单质雕塑和认为的那样,实际上古希腊罗马时期的雕塑

图1 冯·马隆《文克尔曼肖像》1768年布面油画

绝大多数都是彩绘的。在古代的雕塑和建筑外表也大都描绘了精美而鲜艳的各种色彩，只是由于时间的漫长和久远，这些色彩在发现它们时绝大多数都已风化、剥落而消失殆尽，最后留给我们的只是石料本身的色泽。如果我们能够稍微细心一些观察，今天我们仍然可以在雅典帕特依神殿的浮雕和其他一些著名的大理石雕像的头发和衣纹皱衬中隐约发现少许残留着的色彩痕迹(图 2)。

一、古代雕塑再检视

设想一下米洛岛的《维纳斯》雕像、米隆的《掷铁饼者》和著名的《拉奥孔》群像都曾经描绘着生动而鲜艳的色彩可能会使我们感到吃惊而难以置信。然而越来越多事实和证据表明情况确实如此。古希腊的雕像主要有木雕、赤陶雕塑、石灰石雕像和大理石雕像，以及青铜像和黄金象牙雕像，除了后者外绝大多数雕像都描绘有各种鲜艳的色彩。为了说明这一点我们可以从下面一些方面加以考察和论证。

首先我们可以从古代留存的文献中找到有关雕塑色彩的记录和描述。奥古斯都时代罗马建筑理论家维特鲁威(Vitruvius)在他的《建筑十书》中告诉我们希腊人常常运用一种上蜡法和上油法(ganosis)对大理石建筑和雕像上的彩绘加以处理，以防止强烈的阳光所造成的损坏、风化和褪色[1]。公元 1 世纪罗马学者普林尼在《博物志》中也指出古希腊彩绘艺术对制作一件真正精美的雕像是至关重要的[2]。

随着考古发掘工作的深入和现代科学技术的发展，近二十年来西方学者对古希腊建筑和雕塑做出了大量的考察和研究。在丰富的原始材料的基础上学术界已得出了相当肯定的结论。如英国艺术史家苏珊·伍德福特在谈到米隆的雕塑《掷铁饼者》(图 3)罗马时代的大理石复制品时指出，这样精致地保持平衡的姿态的大理石没有支柱是难以站立的，于是艺术家就在运动员后面用一块大理石雕成树干帮助支撑头重脚轻的石料人体，以防止它在踝关节处发生断裂。树干最初看上去不可能像它现在这样难看，因为所有大理石雕像都曾涂绘过颜色。作为支撑的树干必然细心地图绘上了几乎不为人所注意的颜色。雕像的眼睛的瞳孔也上过颜色，这样就会显得充满生气，并易于引起观众的反应。头发上过色，嘴唇也被染过，衣服经过了装饰[3]。艺术史家贡布里希在谈到帕特依神殿的浮雕作品时也指出，这些浮雕损坏十分严重。不仅表皮已有部分脱落，色彩也全部掉光了；当初使用颜色大概是让形象鲜明地突现于暗色的背景之上。在我们今天看来，精美的大理石色泽和纹理都是那么奇妙，我们绝不会用颜色去加以覆盖，而希腊人甚至使用红和蓝这些对比强烈的颜色去涂刷

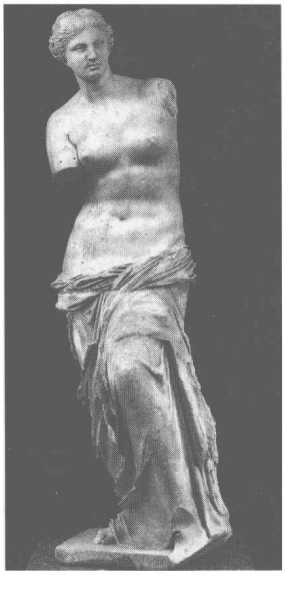


图 2　米洛的维纳斯，希腊化时期，大理石，卢浮博物馆藏

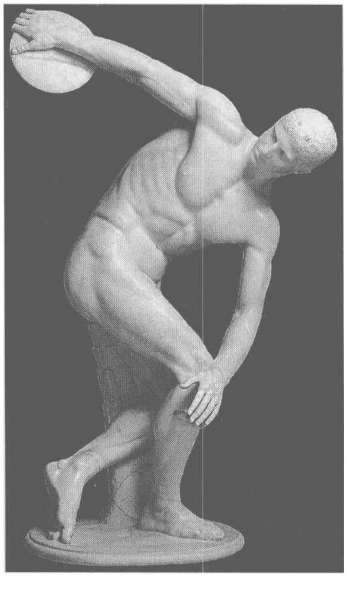


图 3　米隆的掷铁饼者(罗马时代的大理石复制品)，藏罗马梵第冈美术馆

神庙[4]。

剑桥大学古典艺术学者奈杰尔·斯皮维(Nigel Spivey)在重新检验和考察古希腊艺术生产的情境后指出,古老的木雕 xoanoa 可以肯定是彩绘的。许多站立在室外或暴露在自然环境中的雕塑需要上彩加以保护。大理石虽然不太需要为保护和防腐而加以彩绘,但在地中海强烈的日光照耀下,要欣赏大理石的雕像和建筑几乎是不可能的。帕特侬神殿和其他的大理石神殿都被用橙黄色的有机颜料加以处理,以降低过度洁白大理石原色的调子;而且很显然甚至像《克里提恩少年》(图 4)这样的裸体雕像也被加以彩绘处理——这个年轻运动员的雕像的皮肤被描绘成阳光照晒下的棕褐色,他的眼睛以镶嵌的方式处理增加了雕像人物的逼真性。由于妇女在室内活动的时间较多,因此女性雕像的肌肤部分采用了较柔和的色彩。而妇女的服饰则色彩艳丽[5]。在雅典卫城发现的公元前 5 世纪的女性雕像柯拉(Korai)就为我们提供了许多有关这种服饰鲜艳色彩的例证,最新的摄影分析技术揭示了《穿长袍的女青年》(Peplos Kore)这类雕像上表现的服饰色彩,这尊雕像在发掘时身上的彩绘服饰衣纹清晰可见。剑桥大学古典考古博物馆已经根据该雕像的原作复制的模型加以复原。这尊雕像被反复不断地描绘过,而且每次描绘间隔的时间很短。这个例证足以证明在这个阶段彩绘技术的发展和分化(图 5,图 6)。

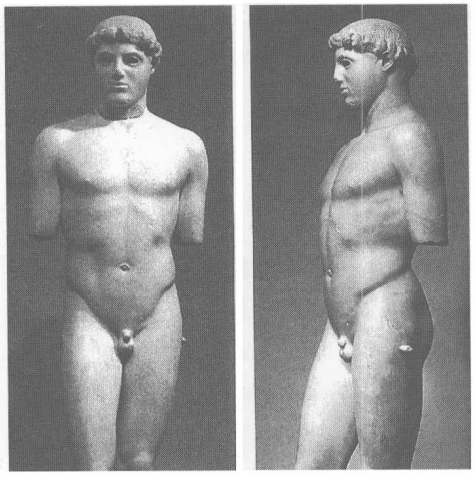


图 4　克里蒂恩少年雕像　约公元前 480 年,大理石　雅典卫城出土

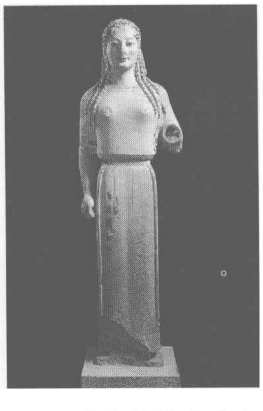


图 5　穿长袍的女青年(柯拉),公元前 530 年,大理石,雅典卫城博物馆藏

图 6　穿长袍的女青年(柯拉),彩绘复原像,剑桥大学古典考古博物馆

石灰石雕像也绘有鲜艳的色彩,从古风时期的一座神殿上发现的蓝胡子人物雕像即是一个例证。由于古代赤陶雕塑上图绘的色彩往往比石雕上的色彩保存更持久,因此大量出土的赤陶雕塑都不同程度地残留着彩绘,同时我们还可以从大量的彩绘陶瓶的装饰上看到它们与彩绘雕塑之间的联系。有关青铜像的外观除了自身所具有的棕黄色和暗绿色外,在卡利斯特拉托斯的《图说》(Callistratos, Ekphrasis XI.435K)中提到的"红润脸颊的"青铜雕像至少暗示了雕像肌肤部分上了色彩,头发也可能由于彩绘的细节而丰富。青铜雕像有时用镀金的方式来提高它们的视觉效果和价值。当然金属的光泽可以保留它们自身的审美特质。此外在罗马帝国时代还有相当数量的有色大理石制作的雕像。这些大理石有些是单色的,如红、墨绿、黑、黄等色,有些则是多色的[6]。例如 1923 在罗马帝国广场发现的公元一世纪早期的米涅瓦的雕像就是用各种不同的彩色大理石制作的。

从保存下来的大量庞贝壁画中我们也可以找到表现在花园和府邸里的大理石雕像,这些壁画中所绘的雕像

就明显呈现出完整无损的有色彩绘的外观模样。最后笔者还曾多次在大英博物馆、维多利亚/阿尔伯特博物馆、美国大都会博物馆、芝加哥艺术博物馆等学术机构考察古代雕塑,在雅典帕特侬神殿的浮雕和其他一些著名的大理石雕像的头发和衣纹皱衬中也发现少许残留的色彩痕迹。许多较早时期的陶塑上甚至基本完好地保留着各种精心绘制的色彩。正像英国学者威廉·盖尔(William Gell)对希腊雕塑所作的观察那样:"从没有一个民族表现出比希腊人对各种艳丽色彩更大的热情。"这种热情并不仅仅限定在赤陶雕塑上,所有的石雕也都描绘了色彩,同时我们还必须注意到彩绘的工作对讨论有关希腊雕塑的技术问题是必不可少的一环。实际上,不只是古代希腊的雕塑,综观世界各民族的古代雕塑艺术,雕像的彩绘是一个非常普遍的现象。无论是古代埃及的雕像和浮雕,亚述和巴比伦的雕塑,还是印度的陵墓雕塑和中国秦汉的兵马俑雕塑也都绘有鲜艳的色彩。古代的雕塑上之所以要施以鲜艳的彩绘是由这些雕塑在当时的文化和宗教功能所决定的。

二、古代希腊雕塑的社会功能

要理解古代希腊艺术家为什么要对雕塑加以彩绘,必须首先了解古代雕塑家制作这些雕塑有何用途,即希腊雕塑的基本社会功能。从某种程度上来看,现代博物馆在形式和外观上多少表现出对古代神殿的模仿,今天博物馆的游客(参观者)似乎也成了新的香客(朝圣者),但无论在博物馆的功能上还是观众的心理上都表现出了另一种完全不同的审美意义。现代博物馆和艺术收藏将古代雕塑作为艺术品和审美的对象加以展示,但同时也将这些雕塑与它们原来的场所和环境隔离了开来,从而使人们忘却了这些雕像原来所具有的文化功能。艺术史家阿诺德·豪泽尔曾尖锐地指出,"博物馆也被称为陵墓,在这个陵墓中,艺术作品过着一种抽象的、与世隔绝的生活,它们已经与产生它们的生活、与它们实际曾在这种生活中完成的实际任务隔断了联系,而进入了某种新的、与其他陈列品的联系。它们不再是偶像,不再是仪式的形象,不再是……庄严的纪念碑或简单的、有实用价值的工具,而是成了具有某种共同性的艺术。"瓦莱利也认为,在博物馆中,艺术作品失去了它们最初的实际意义和功用,它们都变成了像石头一样的东西,挤在博物馆的空间里,失去了它们与外部世界的联系,它们相互之间也不存在任何内在的联系[7](图 7)。

另一方面,这些所谓具有共同审美特性的艺术品却往往会误导我们对古代作品真正意义和作用的理解。因此阿恩海姆甚至认为"雕塑在最完全的意义上是不能当作可以移动的对象,因为它们是与一种受它们的意义的影响的同时也反过来决定它们的意义的场所联系在一起的"。在理解古代作品时,假如我们不能回溯或想象性地重构作品原初的制作环境、展示方式,以及被遗忘和再发现的流变过程,我们就不能完整地理解一件作品的本质和它的真实面貌,以及为什么希腊雕塑是今天这个样子。圣徒保罗在公元 1 世纪曾访问过雅典,他发现那里几乎是"一个偶像的森林"。数量可观的雕像坐落在希腊各地,在各个圣殿中的大批雕像,就像由大理石、木料和青铜制成的一种仿造的人群一样。公元 2 世纪

图 7　巴黎罗浮宫博物馆库房中保存的古代雕塑藏品

的希腊旅行家鲍桑尼亚(Pausanias)在他的《希腊导游》一书中也描述过雅典的一些重要建筑,他曾对菲迪亚斯的帕特侬神殿和阿波罗神殿以及神像雕塑进行过描述。2世纪中期希腊开始向外来的游客提供食宿,但神殿仍然发挥着它的基本社会功能,像他同时代普卢塔克(在德尔菲神庙做过三十年的祭司)那样,鲍桑尼亚对当时的祭祀礼仪行为具有极大的兴趣。鲍桑尼亚亲眼目睹了当时的祭神活动,并为我们记录下了这一非常生动的场景。这样我们就有了一个关于古代希腊雕塑意义的极有价值证据。在鲍桑尼亚描述这些建筑和雕塑之前,希腊人曾为新的千年对许多建筑和雕塑加以重新修饰,因此其功能多少还是完整的(图8)。

"这里有几尊宙斯的雕像,其中一个是由莱奥哈雷斯(Leochares)制作的,另一个被称为城市(Polieus)的宙斯,我来描述一下传统的献祭活动。希腊人将大麦和小麦混合在一起放在宙斯祭坛上。他们将已经准备好的献祭品公牛带上祭坛,并使其躺在谷物上。此时一位被指定为宰牛者的祭司将公牛杀死,然后丢下斧子跑开了。其他的祭司,假装他们并不知道是谁做的这件事,于是就提审这只斧头。这就是祭祀仪式的过程。"[8]

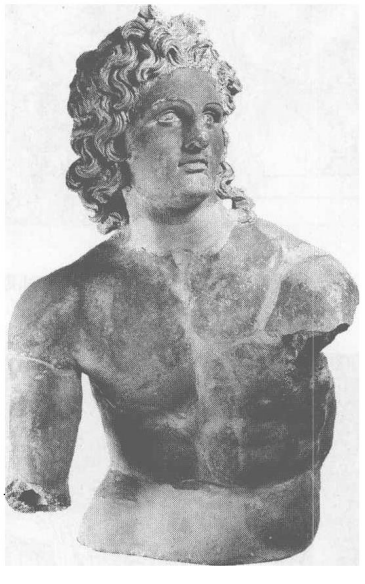


图8 阿波罗像,赤陶,公元前3世纪前期,藏罗马 Villa Giulia 国家美术馆

在这里鲍桑尼亚没有提到城市(Polieus)的宙斯是由谁制作的,而是把兴趣转向了另一个问题:(Polieus)宙斯雕像的是做什么(功能)用的?功能主义关注的是在宙斯的雕像前实施的祭礼表演。鲍桑尼亚并没有将他所考察的一些雕塑完全看做是"艺术品"。他与希腊雕像的接触主要发生在祭神活动中,因此他强烈感受到雕塑艺术在视觉上所发挥的宗教功能。这样他就比一般的博物馆和教科书更接近希腊雕塑原本意义。因此要理解希腊雕塑,不仅要恢复希腊雕塑适当的历史性,而且还要再现其神圣的宗教功能(图9)。

图9 希腊雅典卫城,帕特侬神殿,公元前447-439年

古代希腊雕塑大致可以分为五种类型。一、作为宗教崇拜对象的各种神像,如阿波罗、宙斯、波塞冬、雅典娜、阿芙罗狄特等;二、献祭用的牺牲、动物雕像;三、神殿建筑装饰浮雕;四、世俗人像,如青年男女像(库罗斯和柯拉)、儿童像、在竞赛中获胜的运动员像;五、葬礼和陵墓雕塑。神像大多是供奉在专门的神殿中,如帕特侬神殿中的雅典娜神像,她有黄金的甲胄和衣饰,象牙的皮肤,彩色宝石镶嵌的眼睛,其余的部分也描绘着强烈耀眼的色彩。希腊人怀着敬畏和希冀的心情在不同的神像面前祭拜和祈祷,祈求神灵的庇护和保佑。早期希腊雕塑与建筑有着密切的关系,这是由于雕塑的主要用途就在于装饰神庙。而修建神庙和制作雕像的目的都是为了崇拜和祭奉神灵,只有神才有资格享受这些贡品。因此除了神

像和动物雕像外，许多世俗人物的雕像也是献祭的贡品，如《荷牛犊的青年》和《端水果的柯拉》等。青年男女立像是信徒们供奉在神殿内为自己祈福的。甚至连夺标的运动员雕像也是为了奉献给神祇而安放在神庙四周，因为希腊的运动会都是为祭奠神祇，祈求庇护而举办的。运动竞赛的胜利者被人们敬畏地看做是获得了神祇们不可战胜的法力的庇护。所有这些雕塑在希腊人的社会生活中都有着非常重要的作用。正是由于这些重要的宗教功能和实用功能，对完成的作品施以彩绘，增强雕塑的视觉效果，就是非常自然的事了。

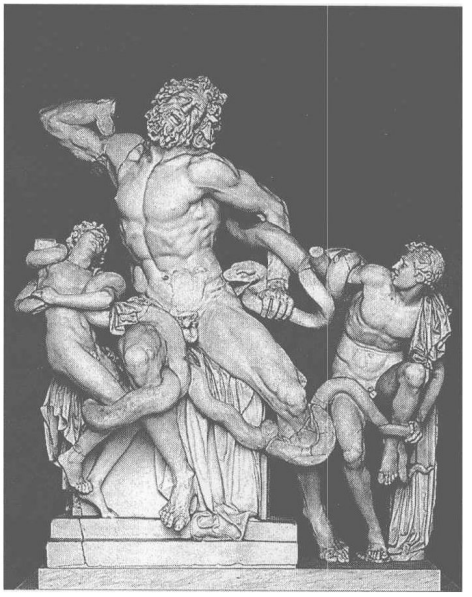


图 10　拉奥孔群像，大理石，希腊化时期，藏罗马梵第冈美术馆

三、古典艺术规范和趣味的形成

古代的雕塑、中世纪的基督教雕塑绝大多数都是彩绘的，甚至文艺复兴早期的马佐尼（Mazzoni）、罗比亚（Robbia）、奎尔查（Guercia）和多纳泰罗（Donatello）等雕塑家的一些作品也都施以彩绘。虽然在罗马帝国时代为装饰贵族的府邸、别墅和庭院而大量复制的希腊雕像就已出现了不着色的作品[9]。但以大理石原色为美的单质雕塑大约出现在 15 世纪的文艺复兴时期。米开朗琪罗的《哀悼基督》（1501 年）、《大卫》（1501—1504 年）、《摩西》（1513—1515 年）等著名作品的就是这类雕塑的典型代表。而文艺复兴时期的雕塑审美趣味的形成正是受到 15 世纪罗马考古中所发现的著名古代雕像的古典风格的影响。从 15 世纪起，罗马的艺术家和业余爱好者就开始从事或鼓励对文物的挖掘工作。他们编撰文物清单，收藏出土的古代文物，并根据原件进行复制或设计制作新作品。到了 16 世纪，文物挖掘成为国家文化工作的一部分。为推动这项工作，当时热衷艺术的教皇曾先后任命布拉曼特（Bramante）和拉菲尔为文物挖掘总监。当时在罗马出土的大量古代雕像大大刺激了文艺复兴艺术家的雕塑创作中的古典风格倾向。米开朗琪罗在制作《大卫》雕像时一定研究过这些在当时发现不久的古代雕像。我们也明显可以看出它们之间的联系。特别是在罗马的“金屋”废墟中发现的著名的《拉奥孔》群像（图 10）（1506 年出土，这件大理石的雕像后来被认为是希腊化时代的一件青铜像的罗马复制品）和《观景台的阿波罗》（图 11）（最早在梵蒂冈的发现记录是 1509 年）对米开朗琪罗后期的创作

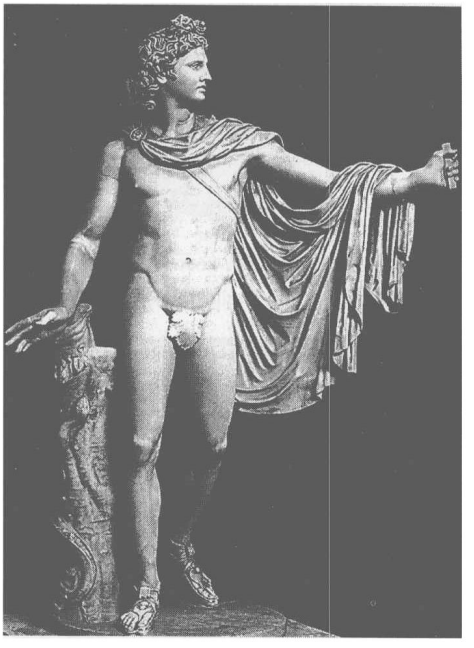


图 11　观景台的阿波罗，罗马时代大理石复制品，原作为公元前 4 世纪青铜雕像

产生了巨大的影响。这些古代雕像大多是罗马时代对希腊原作的复制品，而且可以肯定当时在发现这些古代雕塑时它们身上的色彩大都已丧失了。因此留给文艺复兴时期和后来的艺术家与古物收藏家们一种由于时间所造成的错误认识。当时与后来的艺术家和美学家们都认为，大理石的裸体雕像被看做是用雕刻的形式来表现人类的灵魂；希腊罗马的古典雕塑，由于其沉稳、持久和色调的一致，因而是很好的摹本。大理石质地单纯，温润细腻，经久耐磨，因此被看做是表达理想境界的最佳材料。大理石作为一种"单质材料"色泽适中，不会把观众的眼睛从形体的波动、起伏与线条上移开，也不会因作品表面有可能受风雨侵蚀所造成的缺陷而分散观者的注意力。文艺复兴时期距离佛罗伦萨不远的塞拉河与维扎河交汇处有一处大理石矿，16 世纪米开朗琪罗曾经为美第奇家族的建筑装饰开采过大理石。塞拉维扎大理石比当时大量使用的卡拉拉大理石更加纯粹、洁白。不久这种洁白的大理石就成为当时制作雕像的"正确风格"最受推崇的石质原料。

17 至 18 世纪随着考古发掘工作的进一步深入，大量古代精美雕塑的出土，同时也掀起了一个更大的对古代文物收藏和欣赏的热潮，特别是德国艺术史家文克尔曼的新古典主义理论认为，唯有希腊艺术达到了一种理想美的最高境界，并主张"而要想达到崇高的理想美的唯一方法……就是要模仿古人(希腊人的艺术)"。文克尔曼对古希腊雕塑的评价"高贵的单纯和静穆的伟大"更进一步促成了大理石单质雕塑风格和趣味的形成。文克尔曼的审美判断的错误是显而易见的，他的一些结论也许下的过早。首先他为古代世界构想了一幅理想主义的画面；尽管他在撰写《古代艺术史》时研究了大量浩繁的文献和文物资料，但他对于希腊艺术品原作却了解不多。他所见过的作品大多是罗马时代的复制品和一些历经亿万次风雨冲刷和侵蚀变成了雪白的雕像。实际上，希腊雕像并不是在一片优美的自然景物衬托下的一群结构严谨、洁白无瑕大理石人物形象。相反，古希腊的造型艺术作品是色彩斑斓的，几乎所有的雕像都用颜料染成五颜六色。雅典城头的一尊大理石女性雕像就被描绘成红、绿、蓝、黄四种颜色。许多雕像还染成红色的嘴唇，用宝石做成明亮的眼睛，有的还装上了人造的睫毛。

古代曾经有过的金质和象牙的巨型祭拜雕像早已不复存在，而珍贵的金属雕像，如金银雕像通常尺寸较小，因此不会对今天的雕塑创作产生什么影响。帕特侬神殿的浮雕上曾经有过金属(铜)附件，但它们已丢失。我们今天在石料的雕塑上并不混合使用其他金属材料。总体上看来，石质雕像具有巨大的尺寸或至少也是等身的尺寸，并且在罗马时代制作的大量复制品得以留存下来，正是由于古代雕塑作品所使用的材料主要是大理石，而且雕像上图绘的色彩现在大都丢失了，因此大多数 15—19 世纪雕塑也主要以大理石为材料制作的。我们所看到这一切都已促成了(无色的)单质雕塑新的趣味在西方的形成。

四、单质雕塑观对创作和审美的影响

单质雕塑的趣味和规范观念一旦形成后反过来就会对后来雕塑的创作、认识和理解古代雕塑产生各种影响。最近古希腊雕塑的考古发掘者不得不公布某些不受欢迎的消息，希腊人非常热衷于用色彩描绘他们的雕塑。实际上早在 18 世纪，当时西方一些学习希腊建筑的学生就已经知晓这个有关色彩的道理，但直到 1862 年我们看到查尔斯·牛顿(Charles Newton)发表的来自哈里卡纳苏斯的考古发现，极为痛惜在陵墓中楣装饰雕塑上所使用的色彩的艳俗[10]。显然西方人有一种从文艺复兴时代产生并继承下来的，对用色彩遮蔽和覆盖半透明的白色大理石的概念的反感。然而毫无疑问，彩色是完成希腊雕塑

最后润色的重要一环。

我们还可以从希腊雅典卫城的帕特侬神殿的浮雕作品来考察这种错误的古典艺术观所产生的影响。我们在复原像上已经看到了现在遗失的祭拜雕像是用黄金和象牙制作的。我们也可以从古代文献中发现希腊人对青铜雕像的评价比大理石雕像要更高。青铜雕像色彩更像阳光照晒后的肌肤色,而且青铜雕像上常常用玻璃或石膏镶嵌的眼睛以及用黄铜打制嘴唇。很清楚希腊人非常喜爱色彩,同样色彩也被用在帕特侬神殿的建筑和雕塑上。中楣饰带(frieze)浮雕有一个蓝色的背景,像间壁(metopes)浮雕一样。可以肯定神庙破风(pediment)上的雕刻也是绘有色彩的(图 12-ab)。帕特侬神殿的许多雕刻上还有青铜附件。我们可以从中楣饰带浮雕上看到一些钻孔,这些小孔是用来在大理石上固定马的辔头和缰绳的。这个精心制作对我们今天来说可能会感到艳俗,但在当时目的是使雕刻看起来更加逼真而鲜艳夺目。而我们之所以会感到俗气,正是因为西方的雕塑传统已经部分是由于帕特侬神殿的重新发现所形成的。而在发现时帕特侬神殿的大理石雕塑早就在数世纪时间中失去了它们原有的色彩。而今天的人们如果不是忘记,就是忽视了古代建筑和雕塑上曾有过的色彩。考古发现和重新复原使我们再次思考希腊雕塑的原始色彩。如果有关着色雕塑的观念使我们感到奇怪,那正好说明了西方艺术规范标准已经对我们产生了巨大的影响[11]。

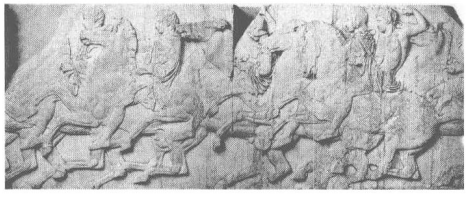


图 12a　行进中的马队　大理石　帕特侬神殿饰带浮雕,现藏伦敦大英博物馆

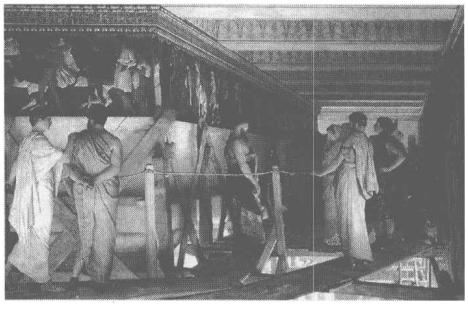


图 12b　阿尔玛·塔德玛《菲迪亚斯描绘帕特侬神殿饰带浮雕》油画,1869 年

帕特侬神殿的一部分浮雕作品,埃尔金大理石雕像(The Elgin Marbles)现藏于大英博物馆,在这批重要的古希腊作品被埃尔金勋爵从希腊运到伦敦后,1937 年至 1938 年间大英博物馆对其中的一些雕像进行过破坏性的清洗。而清洗这些作品的动机和目的正是受到文克尔曼等美学家和艺术家对古代作品的审美观念和理论的误导所至。据说当埃尔金大理石雕像在 1807 年首次在伦敦公开展示时,许多认为古代雕塑理应是白色的行家都感到大为惊讶和失望,因为他们当时所看到的这些雕像并不是白色的,而是灰黄色的,这些灰暗的颜色正是帕特侬神殿雕塑长期在日光照射和风雨冲刷下原有的色彩逐渐丧失后所留下的痕迹(图 13)。由于对古代雕塑的无知和错误认识,博物馆方面建议用掸子和海绵等对这些珍贵的雕塑进行清洗,后来甚至还动用金属刷子和凿子对雕像表面残留的色斑做了清理,从而造成了无法挽救的破坏性结果。另一方面,大英博物馆陈列埃尔金大理石雕像

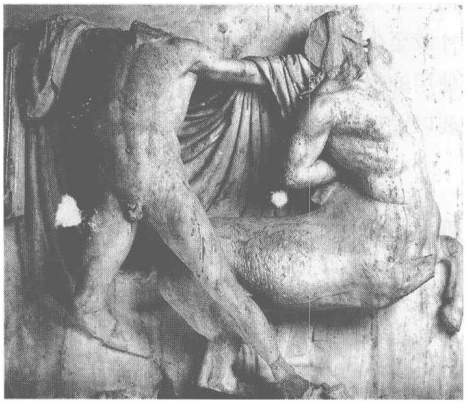


图 13　莱庇特人抓获正在逃跑的马人　帕特侬神殿南间壁浮雕,现藏伦敦大英博物馆

的陈列室的赞助人艺术富商杜维恩(Joseph Duveen)喜好白上加白的雕塑,同时为了迎合许多维多利亚时代观众的审美趣味,他也极力要求博物馆方面对雕像进行清洗。最后经过清洗和清理的希腊大理石雕像已经很难看到雕像原有的色泽,更不用说残留的古代色彩斑痕了。我们将大英博物馆的古代藏品与雅典的帕特侬神殿残存的,后来移入卫城博物馆而且未经清洗的雕像进行比较,就可以发现后者的正面与背面都保持着明显的褐色和橙色。从历史的角度来看,古代雕像不应该是纯白色的,因此,将古代雕塑清洗成纯白色从某种意义上说就意味着对原作致命的破坏[12](图 14,图 15)。

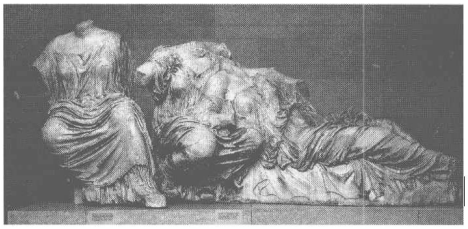


图 14　三女神:勒托、狄俄涅和阿芙洛狄特,大理石,帕特侬神殿东破风上的高浮雕

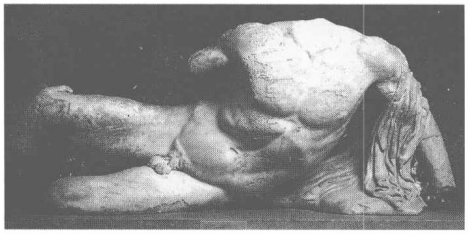


图 15　河神的躯体　大理石　帕特侬神殿西破风左角高浮雕

19 世纪欧洲艺术界已普遍认为"色泽单一"的古典风格雕像最为高雅动人,因此新古典主义雕塑家乌东和卡诺瓦制作的洁白如玉的大理石雕塑受到当时的普遍推崇和赞美。而当时在罗马工作的一位英国雕塑家约翰·吉布森(John Jibson)创作了一件着色的《维纳斯》石雕像则受到无情的嘲弄和批评。尽管这件大理石雕像作品模仿真实的头发、肉体、衣衫被刷上了一层薄薄的色彩,非常接近自然,但却被当时具有国际声誉的美国雕塑家海勒姆·鲍尔斯称为"染坏了的维纳斯"(Tainted Venus)。还有一些批评家甚至指责那些给雕像着色的雕塑家是在制作趣味低下的仿真蜡像[13]。直到今天,这种单质雕塑的观念仍然影响着我们当代的大型纪念性雕塑的创作。

最后,我们得出的结论是古希腊的雕塑由于其当时的文化功能的需要,绝大多数是着色彩绘的,由于历史和自然的因素,这些雕像的色彩大多丧失了。后来单质雕塑的出现和审美趣味的形成是建立在对古代艺术的一种误解之上的,而这种古典趣味的规范一旦形成就对后来人们的雕塑观和创作产生了巨大的影响。因此,对艺术史研究来说,艺术风格和趣味的转变是一个历史的过程,同时它是由许多历史的偶然因素和误解所导致而形成的。认识和研究古代艺术不仅要考察该作品产生的特定历史环境、条件和艺术品的社会功能,同时还要考察古代艺术作品被遗忘和再发现的社会和历史条件以及自然状况等因素。不同时代的艺术家、收藏家和理论家的认识、误解和再认识在当时所形成和产生的不同结果,对后来艺术风格和审美趣味也产生了巨大的影响和作用。考察和分析这些不同的因素有助于我们今天重新认识和理解古代的艺术和社会文化现象。

参考文献

[1] 维特鲁威.建筑十书.高履泰,译.北京:中国建筑工业出版社,1986

[2] Pliny, The Elder, Natural History XXXV,133/ Jacob Isager, Pliny on Art and Society, Routledge 1991

[3] [英]苏珊·伍德福特等.剑桥艺术史(三).罗通秀,钱乘旦,等译.北京:中国青年出版社,1990:37

[4] [英]贡布里希.艺术发展史.范景中,译.天津:天津人民美术出版社,1998:49

[5] Nigel Spivey. Understanding Greek Sculpture: Ancient meanings. Modern Readings. London Thames and Hudson Ltd,1997:77,13

[6] Rolf Michael Schneider, Coloured Marble: The splendour and power of imperial Rome, Apollo July 2001
[7] 阿诺德·豪泽尔.艺术社会学.居延安,译.上海:学林出版社,1987:173-174
[8] Nigel Spivey. Understanding Greek Sculpture, London 1997:13
[9] The Encyclopedia of Visual Art. Encyclopaedia Britannica international.LTD. London, 1983:158
[10] Mary Beard, John Henderson. Classical Art, From Greece to Rome. Oxford, 2001
[11] Gill Perry. Colin Cunningham. Academies, museums and Canons of Art. New Haven: Yale Univ. Press,1971:69
[12] 丁宁."埃尔金大理石"事件.文艺研究,2001(3):127
[13] 唐纳德·雷诺兹,罗斯玛丽·兰伯特,苏珊·伍德福特.剑桥艺术史(三).钱乘旦,罗通秀,译.北京:中国青年出版社,2007:49

原刊《东南大学学报》2003年第3期

朱光潜“直觉”理论的中西美学背景及其现代意义

樊　波

直觉:朱光潜美学思想的核心内容

在学术界对中国美学百年发展状况以及20世纪50年代美学讨论的反思和探讨中，朱光潜的美学思想备受关注,人们从中发现了许多极富价值的观点。应该说,在对中西方哲学、美学、心理学及其艺术考察和总结的基础上,朱光潜的美学思想形成了丰富的内涵和壮观的格局,成为我们进一步发展中国美学思想一个不可回避的理论前提。有学者强调要重读和细读朱光潜的美学是很有道理的。我认为,朱光潜的美学尽管是丰富的、多层次的、变化着的,但是,“直觉”理论乃是他美学思想一以贯之的核心内容。

我们知道,朱光潜的美学深受克罗齐的影响。他的“直觉”理论显然是从克罗齐的美学中直接吸收过来的,但是这种吸收不是机械照搬,而是有条件的、批判的和触类旁通的。各家学说——从康德到叔本华、尼采、柏格森以及“距离说”、“移情说”包括弗洛伊德的理论见解,都被他在“直觉”理论框架中统摄和协调起来。这样看来,朱光潜的“直觉”理论内涵显然不是克罗齐学说本身所能规范的,它是各家关于美学的见解之集萃,是融各种思想因素后的一个创造。在20世纪80年代,朱光潜在为自己的《悲剧心理学》中译本作序时甚至说:“在我心灵里植根的倒不是克罗齐的《美学原理》中的直觉说,而是尼采的《悲剧的诞生》中的酒神精神和日神精神。”这段话至少从一个侧面表明,朱光潜的“直觉”理论绝不是克罗齐的简单再版,而是一个包容性很强的思想范畴。此外,我们看到,朱光潜对中西方文艺具有很深的修养,很高的鉴赏力。他的“直觉”理论的提出是和他对中外文艺的深刻体会分不开的。这里特别要指出,朱光潜在中国文艺上的修养构成了他“直觉”理论的一个重要的精神资源。朱自清在为他的《文艺心理学》作序时曾说:“书中虽以西方文艺为论据,但作者并未忘记中国,他不断地指点出来,关于中国文艺的新见解是可能的。”这里所谓“新见解”,很大程度上就是指“直觉”理论——它不断地指点、照亮着中国文艺的美学意蕴,同时,反过来又从中国文艺中获得宝贵的思想滋养。

那么,朱光潜的“直觉”理论究竟包含了哪些合理内核呢?

(1) “直觉”乃是一种凝神孤绝的精神状态。朱光潜说,“直觉”就是“整个意识领域都被孤立的对象

所独立”。在直觉中,“诗人却是那么单纯,对他说来,这朵小花就是完整一个世界”。“使你聚精会神地观赏它、领略它,以至于把它以外一切事物都暂时忘却。”[①]还说:“纯粹的诗的心境是凝神注视,纯粹的诗的心所观境是孤立绝缘。”[②]这种凝神孤绝的“直觉”状态乃是美感经验的绝好说明。应该说,这种“凝神孤绝”状态并没有割断与生活的深刻联系。这种联系恰恰是在“直觉”这一更高的审美层面上加以实现的。朱光潜将此称之为“人生世相的返照”或“观照”。他认为诗人和艺术家往往将这种“观照”(“返照”)视为“人生的归宿”,并正是“在这种静观默玩中得到人生的最高乐趣”[③]。朱自清对此有一个极好的分析:“艺术虽与实际人生有距离,与整个人生却并无隔阂”,“因为艺术是情趣的表现,而情趣的根源就在人生”[④]。这里所谓的“艺术”不能完全等同于“直觉”,但却包含了“直觉”这种观照活动——它的根源当然也在于“人生”。正因为如此,朱光潜说:由于“观赏者的性格和情趣随人随时随地不同,直觉所得的形象也因而千变万化“[⑤],还说:“物的意蕴深浅常和人的性分深浅成正比例。深人所见于物者深,浅人所见于物者亦浅。”[⑥]这种人的“性分”深浅、“见物”深浅(即“直觉”的深浅)以及“直觉”形象的不同显然决定于对人生这一“根源”体察之深浅,决定于人生“根源”对于性格、情趣的培育和涵养。这样看来,“直觉”的凝神孤绝就其“审美状态”而言,与实际人生是相隔的;而就其“审美根源”而言,与实际人生却是相通的。朱光潜关于“直觉”这一论述显然有别于克罗齐,也超越了克罗齐。

(2) “直觉”消除物我对立,实现物我统一。朱光潜认为,在直觉状态中,人们消除了在一般生活方式中的那种物我对立状态,从而在审美层次上达到了物我统一。而这种统一则缘于上述那种凝神孤绝的状态:“由于全部注意力都凝聚在一个孤立的对象上,主体和客体的区别就是在意识中消失了,二者合而为一。我们只有在注意不专一的时候,才能很鲜明地察觉我和物是两件事[⑦]。但在直觉中,“我们便不觉得我是我,物是物”,“我和物的界限完全消灭,我没入大自然,大自然也没入我,我和大自然打成一气,在一块生展,在一块震颤”[⑧]。要注意,朱光潜对于“直觉”的这一论述乃是他美学理论中的核心部分,是贯穿他的美学思想发展的一根主线。朱光潜曾建议:“美学在西文原为 aesthetic,这个名词译为美学还不如译为‘直觉学’。”[⑨]可见“直觉”理论在他心目中的地位。在 50 年代的美学大讨论中,他依然坚持这一观点,他这一时期提出的所谓“主客观统一说”,只不过是上述有关“直觉”观点的更加思辨的结论而已。

(3) 直觉的创造性。朱光潜有时将这种创造性称之为“见”。他说:“凡见都带有创造性,‘见’为直觉时尤其是如此。每人所‘见’到的世界都是他自己所创造的。”“直觉不是被动的感受,而是主动的创造。”[⑩]在他看来,直觉这种创造性(“见”),首先要能从日常习惯蒙蔽中超越出来,从而在平凡现实中发现某种“新鲜”、“有趣”的对象。朱光潜称伟大的艺术家往往具备这样一种直觉化的创造性能力(“见”),他们能“在罪孽灾祸中见出庄严伟大”,能“在丑陋中见出新奇”,他们能“见出常人之所不能见”,“他们的发现”是“生生不息”的[⑪]。朱光潜进一步认为,这种直觉的创造性还表现为一种将事物综合为整体的能力。外物原本是散漫混乱的,经过直觉综合才创造出一个整体形象。在这一问题上,朱光潜与克罗齐的分歧又出现了:克罗齐认为一切直觉皆无差别,都是艺术表现,而朱光潜认为,直觉并非都是艺术性质,唯有艺术化的“直觉”才表现出更高层次的创造性(这种创造性还包括对艺术品欣赏的直觉综合)。据此,朱光潜进一步批评了克罗齐否定“艺术传达”意义的谬见。朱光潜这些论述是对直觉创造性的深刻阐发,也是对克罗齐理论的重要突破。

---

①~⑩ 均见于《先光潜美学文集》一、二、三卷.上海:上海文艺出版社,1982

此外，朱光潜还指出，“直觉”在人的认识结构中处于优先地位(“直觉是一种先于概念思维的精神活动”)，“直觉”有别于科学的认识方式(“直觉与名理的知识有别”)，“直觉”有别于道德价值判断(直觉“是独立于道德的考虑的”)，“直觉”与实用功利无关系(直觉“不是与它有关系的事项，如实质、成因、效用、价值等等意义”)，如此等等。这些论述虽然取意于克罗齐及其西方美学，但经过朱光潜的充实、修正从而具有很大的合理性，大都为学术界反复袭用和认可。

可以毫不夸张地说，强调“直觉”的纯粹性，强调“直觉”中的物我统一以及“直觉”的创造性乃是朱光潜美学思想的最根本的逻辑起点。这一起点在吸收、分析和批判克罗齐为代表的西方美学的过程中逐步确立起来。我们只有抓住这一点，才有可能把握朱光潜美学思想的基本特征、基本思路及其价值。朱光潜“直觉”理论的西方美学背景就西方哲学、美学的学养而言，朱光潜可谓广博精深。而就这一学养的构成来说，则大致可分为：一是自柏拉图、亚里士多德开始一直到康德以前为止的西方古典哲学和美学；二是自叔本华、尼采、弗洛伊德、克罗齐(包括更早一点的维柯)、里普斯、柏格森等人为代表的西方现代哲学和美学。我个人认为，朱光潜乃是立足于西方现代哲学、美学(包括心理学)来建构他的美学思想的。而西方古典哲学、美学乃是他美学建构中的一个次要背景。为什么呢?这是因为西方古典哲学和美学中尚未有他为之心仪完备的直觉理论——此乃属现代西方哲学和美学的独特贡献；其次还因为西方现代哲学和美学家正是在美学领域中试图率先打破传统的物我对立的二元思维模式，并相应建立了物我相融合统一的思维模式——它深刻地体现在“直觉”这一范畴之中。朱光潜曾从“自然观”的角度分析了西方传统思维模式形成的缘由：“西方人因为一千余年的耶稣教的浸润，自然和神两种观点常相混合。他们欣赏自然却带有几分泛神主义的色彩。人和自然仿佛是对立的。自然带着一种神秘性横在人的眼前，人捧着一片宗教的虔诚向它顶礼[12]。应该说，不仅是自然观，而且西方传统的本体论、认识论等各个方面大都处于这种二元对立的思维模式中。这一模式自16世纪笛卡儿以来一直到康德均未发生根本性变革，只有局部性的颠倒，即康德以前乃是将主体(人)隶属于客体(自然)，而到了康德，则将客体(自然)隶属于主体(人)。这种颠倒被康德自诩为哲学中的“哥白尼革命”。但是在这一颠倒的新的思想格局中，依然是物我对立——西方近代哲学、美学及其文艺思想领域均未能完全摆脱这一状况。对此朱光潜深为不满，他曾从不同角度对于这种思维模式和状况提出批评。例如他从文艺与道德关系的角度批评了西方近代美学“根本误解了美感经验”。他还对西方近代写实主义、自然主义(包括理想主义)文艺理论提出了尖锐批评。因为这些理论及其之间争论大都是在这种二元对立的思维模式中展开的。正因为如此，朱光潜就自然地把他的美学立足点转到了西方现代哲学和美学方面，转到了直觉理论上来。以克罗齐为代表的西方现代哲学，美学中的“直觉”理论一开始就打破了物我对立，强调物我统一和交流，从而成为朱光潜审视西方美学和建构自己美学思想的一块理论基石。当然，西方古典哲学和美学与西方现代哲学和美学并非是形同壁垒，截然分割的。朱光潜以“直觉”为试金石将西方古典哲学、美学中的合理因素一一吸纳过来，特别是他对待康德尤为如此。他一再宣称，其“直觉”理论须从康德开始谈起，这是因为康德美学思想包含了比其他古典美学家更多的“直觉”的思想因素(尽管康德的哲学和美学未能从根本上克服二元论倾向)。例如，他在《悲剧心理学》中就曾首先肯定了康德的“超功利的观照”的观点，并说克罗齐的“直觉”非概念的思想“是由康德指出过的”。他在《文艺心理学》中也指出：“我们在分析美感经验(直觉)时，大半采取由康德到克罗齐一线相传的态度”。而实际上，康德乃是西方哲学、美学由古典形态过渡到现代形态的一个关键的转折性人物。离开了康德，西方哲学、美学由古典向现代发展就说

不通了。正因为如此,和克罗齐一样,康德美学在朱光潜美学思想建构中同样起到了举足轻重的作用。而且可以说,关于“直觉”的非概念性、非实用性和非道德性的几个重要规定之思想,朱光潜主要是得益于康德的美学,而不是克罗齐的美学。

以西方现代哲学和美学(包括心理学)为主要思想背景的朱光潜的直觉理论视野是异常开阔的。

例如关于“直觉”的凝神孤绝的精神状态,朱光潜就曾援引叔本华的观点。而在讨论“心理距离”说时乃是为了说明如何成功地进入“直觉”的状态,从而使其成为“直觉”形成的一个条件规定。朱光潜在谈到这一问题时反复提到瑞士美学家布洛关于“船客遇雾”的著名例子。我认为“雾”是极富象征意味的,“雾”意味着隔离孤绝,然而又不是完全隔离孤绝。因为“雾”是半透明的,若隐若现的。从某种意义上讲“雾”的存在本身似乎就是一种“直觉”状态:它在起着隔离孤绝“外物”作用的同时,又把“外物”以一种新的面貌呈现在面前同时又将主体目光吸引到其中而与“外物”重新交会融合,从而形成了非实体化的审美“直觉”状态。

至于“移情”说,中心议题则是进一步探讨了“直觉”形成后的“物我统一”状态。这种“物我统一”并非是死寂的、凝滞的,而是交流的、互动的,并且正是这种交流互动中物我均获得一种提升、丰富,获得一种新的生命。朱光潜说:“云何尝能飞?泉何尝能跃?谷何尝能鸣?”这些“原来都是死板的东西”,现在却变得“有情感、有生命、有动作”[13]。可以看出,朱光潜正是通过“移情”说赋予直觉以“动”的审美特征。

朱光潜在《悲剧心理学》中谈到尼采观点时说:“酒神艺术沉浸在不断变动的旋涡中以逃避变动的痛苦”,而“日神高居奥林匹斯峰顶”,“怡然泰然地像做甜蜜梦似的在那里静观自得”[14]。很显然,“日神精神”也是“直觉”的绝好象征。这一象征表明直觉状态还具有“静”的特征。所谓“凝视”,所谓“静观”、“怡然泰然”,都说明了这点。应该说,直觉中的动与静关系十分类似酒神精神和日神精神的关系。但“直觉”中的动与静并非决然对立而不相容。毋宁说,直觉中的“静”乃是“动”的结果,是物我交流、相互丰富、彼此提升之后的一种大沉静、大满足。

有些理论因素与“直觉”内涵似乎是“异质”的,但朱光潜依然能够将其统摄在“直觉”的框架中。例如对弗洛伊德的“潜意识”说,一般来说,纯粹的“直觉”与以欲望为主要内容的“潜意识”似乎是难以兼容的。克罗齐就是这样,他一方面向外割断了直觉与“传达”之间的联系,另一方面向内又割断了直觉与潜意识(欲望冲动)之间的联系,从而为“直觉”划了一块纯而又纯的心灵地带。对此,朱光潜批评道“他(克罗齐)宰割了本能和情绪,他根本不提本能”[15]。朱光潜进而指出:“心灵的活动并不限于意识状态,在潜意识与隐意识状态中,它还是很活跃。”而“潜意识”(本能)的重要方面就是人的“性欲冲动”。如果“我们在创造或欣赏的那一顷刻中,却不能同时在受性欲冲动的驱遣,要站在客位把它当做形象看”[16],这样潜意识(性欲)亦可成为“直觉”观照的内容。在这一层面上,他还提到了维柯,提到了席勒和斯宾塞,提到了柏格森及谷鲁斯等人。概言之,人的潜意识,人的本能冲动,人的过剩精力和生理功能,这些被克罗齐所抛掉的内容,却被朱光潜纳入到“直觉”的观照之中。

至此,我们不难看出,以西方现代哲学、美学为背景建构起来的朱光潜“直觉”理论是立体的、多层次的和极富创造性的。从学术理路来看,由直觉凝神状态到“心理距离”再到“移情”说,最后提升到“日神”的静穆境界,其间显然具有一种内在的逻辑推导关系,朱光潜的美学思想建构在这一逻辑推导中已经赫然在目。而“直觉”乃是其美学建构逻辑推导的中心范畴——它凝聚了生命哲学和美学、心理学及古典美学的理论结晶,使其分别获得新的理论价值和生命。如果撇开“直觉”这一中心,这些理论只沦为

西方各家各派美学观点的简单排列。朱光潜却使其围绕着“直觉”这个轴心闪烁出五色斑斓而又整体和谐的美学光辉,并进一步使其成为支持“直觉”理论的有力论据。

朱光潜“直觉”理论的中国美学底蕴

与中国另一位美学家宗白华相比,朱光潜的美学“理路”主要是属于西方的。但是朱光潜的美学——直觉理论同样包含着深厚的中国美学底蕴。当然我们还要强调,正如朱光潜是站在现代西方美学的立场上来看待和吸纳西方古典美学一样,他在看待中国美学时也是立足于西方现代美学——直觉理论。但这并没有降低和削弱中国美学在他的直觉理论中的地位和意义。为什么呢?首先我们注意到,朱光潜一贯主张中西文化和理论的相互吸收和融合,而且认为这种吸收和融合是可能的。所谓“东贤西贤,人同此心,心同此理”。就“直觉”理论而言,不仅西方有,中国也有。例如老子曾说:“道可道,非常道。名可名,非常名。”(《老子》第一章)后来庄子也说,“道不可言”、“大道不称”、“言辩而不及”,这里所谓“名”、“言”、“称”、“辩”,就是指一种概念、推理活动。老庄对此都是加以贬斥的,这与“直觉”倾向显然是相通的。庄子还曾提出过“独见”、“独闻”的观点,我认为这正是中国的“直觉”理论:“冥冥之中,独见晓焉;无声之中,独闻和焉”。(《庄子·天地》)这里的“独”,正是“直觉”的孤独状态,而“见”(闻)则是“直觉”式的发现。西方的“直觉”理论同样可以在中国古代美学中找到,这就意味着中西方文化和美学相互吸收和交融的可能性。而这种可能进一步表明,一种理论价值,它的合理性,它要对人类的审美经验作出普遍的概括和说明,就不会是局限于一隅的孤立见解,而必定可以为不同文化背景中的思想家共同认可,或者说必定能在中西方文化和思想的最高层面上加以沟通、互融,否则它的合理性和价值应该大打折扣。我以为这就是朱光潜强调中西方文化交流的深意所在。正因为如此,我们看到朱光潜在论述“直觉”时,经常从中国哲学和美学中获取思想资源。例如他谈论“直觉”时曾引证老子的名言“为学日益,为道日损”,认为“这句话很可以应用到美感经验上去,学是经验知识,道是直觉形象本身的可能性。对于一件事所知的愈多,愈不易专注在它的形象本身,愈难直觉它,愈难引起真正纯粹的美感。美感的态度就是损学而益道的态度”[17],还说老庄学说就是“静观人生所得到的直觉妙谛”。“老子所谓抱朴守一”、“庄子所谓心齐(斋)”,[18]就是一种直觉观照。另外我们注意到,朱光潜在进行这一探讨时,并不是将中国的“直觉”理论仅仅作为西方“直觉”理论的被动注脚,而是力图从中国“直觉”理论中发现独特的美学价值,发掘出中国智慧宝库中那种为西方所失缺的思想精华。例如他在谈到陶渊明时有一段十分精彩的论述:“渊明打破了现在的界限,也打破了切身利害相关的小天地界限,他的世界中人与物以及人与我的分别都已化除,只是一团和气,普运周流,人我物在一体同仁的状态中各徜徉自得,如庄子所说的‘(鱼)相忘于江湖’。他把自己的胸襟气韵贯注于外物,使外物的生命更活跃,情趣更丰富,同时也吸收外物的生命与情趣来扩大自己的胸襟气韵。这种物我的回响交流,有如佛家所说的‘千灯相照’,互映增辉”[19]。这是对直觉“物我统一”审美状态的绝好描述。此外,他还进一步谈到中国佛教的“止观”说[20](或曰“大圆镜智”、“圆镜极善摩莹,鉴净无垢,光明普照”)。应当说,这里的直觉不仅仅是对形象或纯形式的欣赏玩索,而且是与宇宙天地精神相往来的中国式的直觉世界。所谓“物我交感,人的生命和宇宙的生命互相回还震荡”,所谓“个体心灵与弥漫宇宙的整一的纯粹的大心灵合流同流”[21]。这些“直觉”见解与西方“直觉”理论已迥然异趣,它渗透和焕发出独特的东方智慧和中国的美学意蕴,从而赋予了“直觉”更

高、更形而上的境界。据此我们可以说,朱光潜的“直觉”理论不仅不是克罗齐理论的简单重复,而且也不是西方美学理论的单向综合,毋宁说是中西方美学精华铸成的一块合金。

朱光潜的直觉理论是其“意象”理论的一个重要支点

有的学者赞誉朱光潜和宗白华是中国当代两座美学的高峰。“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”。的确,对于朱光潜这座美学高峰,我们可从不同角度、侧面去探究之,观照之。有的学者还认为,朱光潜十分重视对“意象”的研究,他最看重的《诗论》这本书“就是以意象为中心展开的”。“由于抓住了‘意象’这个概念以及通过对‘意象’的解释,朱光潜先生找到了中西美学(中国传统美学与西方现代美学)的契合点。“意象”在朱光潜的美学中固然十分重要,但我认为,其“意象”乃是以“直觉”理论为支点的,“意象”本是直觉活动的结果(产物)。

对此我们可以从如下两个方面来考察。

第一,直觉乃是意象形成的前提条件。在朱光潜的美学思想中,“直觉”与“意象”几乎是密可分的。凡是谈到“直觉”的地方就会有“意象”出现:“在凝神观照时”,“只是一种完整而单纯的意象”。“有形象必有直觉,有直觉也必有形象”[28](这里“形象”就是指“意象”)。从这一点来看,“直觉”与“意象”几乎是同义语,并无孰先孰后的问题。因为“直觉”活动本身并不是空洞的,直觉活动的一个重要内容就是对“意象”的观照和玩索。但是“直觉”还包含着其他因素。对外(客观)而言,“直觉”就是要从实用关系、科学道德的纠缠中超越出来;对内(主观)而言,就是要从生糙的情感因素中摆脱出来。这两个方面,其实是一个统一的直觉化(工夫)过程。这个直觉化过程是十分重要的。没有这一过程(工夫),“意象”世界是不会自动呈现的。在日常生活中,很多人不是艺术家,心中毫无“意象”之美感,乃是因为大都缺乏直觉化过程。他们看到的世界,可能是功利的世界,科学的世界或平庸凡俗的世界,但却不是“意象”的世界。从这个意义上讲,直觉乃是意象的先在条件和前提。因而朱光潜还说:“直觉与形象是相因为用的”。“意象”就是“直觉所得的形象”[29]。这表明直觉与意象是有区别的,一者为前提条件,一者为结果(产物)。有时朱光潜还从理论分析层面上将“直觉”规定为一种“心知物”的活动,而将意象(形象)作为“直觉”的对象。所以我认为,在此“直觉”与“意象”又是不能混为一谈的。我们只有深刻地了解“直觉”的特殊功能,才能够真正洞悉“意象”的成因及其本质内涵。

第二,“意象”只有在“直觉”中才能生成。朱光潜为什么总是将“直觉”与“意象”相提并论呢?这恰恰表明,“意象”不仅要以“直觉”为前提,而且只有在“直觉”中才能保持住,才能生成。首先朱光潜指出:“意象”在“直觉”中的生成过程是极为迅速的。所谓“在霎时中霸占住你的意识全部”,“意象呈现于观赏的一刹那中”。所谓“直觉是突然间心里见到一个形象或意象”,直觉“像灵光一现似的突然现在眼前,使人心旷神怡,忘怀一切”[30]等等,都是对这一瞬间生成的描述。这一“生成”特征十分类似中国禅宗所说的“顿悟”。很显然,“生成”本身乃属于直觉活动,“生成”特征(迅速)也属直觉性质或功能。“生成”的内容虽为“意象”,然而“生成”本身的特征却无法用“意象”来加以说明。反之,“意象”自身的特点(孤绝、自足、完整)却须用直觉的“生成”特征来加以阐发。朱光潜进而指出,“意象”在“直觉”中生成乃是一个“质”的转变和飞跃,即意象之“象”和意象之“意”都不是原有的“物象”和“心意”,即不是原有的“客观之物”和“主观之意”,而是一种“意”(心)和象(物)重新遭遇、交融和统一。这是属于“心物”之间的一种审美状态,而这

种状态(即意象交融、统一),正是在直觉活动中实现的。朱光潜认为,美学的真正秘密正于此。正是这样,在50年代的美学大讨论中,朱光潜既不同意"美在主观"说,更不同意"美在客观"说,而是主张"主客观统一"说。其实"主客观统一",既不是主客简单相加,也不是主观与客观相符合,而是主(心)客(物)在直觉中重新遭遇,重新融合,朱光潜以"物甲"和"物乙"的说法对此作了深入探讨:"物甲是自然物,物乙是自然物的客观条件加上人的主观条件的影响而产生的,所以已不纯是自然物,而是夹杂着人的主观成分的物[25]。所谓"物乙"就是主客观相融合而成的"意象"。但我认为,朱光潜这一提法相对于他早期的"直觉'理论和意象说并非是一种进步,可能是一种退却(此乃受到当时思想条件限制之故),因为所谓"加上"和"夹杂"并非是对意象在直觉中生成的恰当说明。当然朱光潜的基本思路乃是一以贯之的。我们看到,上述思想观点其实在他早期就已经确立了。他批评说:"大多数人以为美纯粹是物的一种属性","美是物所固有的"[26]。但其实不然,"依我们看,美不完全在外物,也不完全在人心,它是心物婚媾所产生的婴儿"[27]。"美感起于形象的直觉"[28]。应该说,直觉在这里起到了(婚媾)关键作用,它不仅使"意象"从原有的心物中升华而出,而且还使"意象"在其中生存和保持住。正因为如此,我们说朱光潜的"直觉"理论乃是其"意象"理论的重要支点。离开了"直觉","意象"就无法成立。从这一意义上看,"直觉"说和"意象"说乃是朱光潜美学理论两个不可或缺的双翼——它飞翔的思想高度在20世纪的中国美学天地中是令人翘首瞩目的。

朱光潜直觉理论的现代意义

朱光潜的直觉理论(包括在此基础上提出的"意象"说)无疑具有十分重要的现代意义。对于这种现代意义,人们有各种不同的理解。有的学者认为,朱光潜的美学理论(特别是直觉理论)所采用的科学实验的分析方法,体现了现代西方哲学和美学发展的一种趋势,还有的学者认为,朱光潜的美学——特别是他关于"天人合一"(即"物我统一")的思想,反映了西方美学走向现代的趋势,这与胡塞尔、海德格尔、萨特等人的现象学理论是相契合的。对此人们当然可以提出异议,但无可争辩的是,朱光潜的美学(直觉理论)的确包含了可与西方现代哲学、美学进行"对话"的内在可能性。我们已指出,朱光潜的美学思想立足于西方现代哲学和美学,他的直觉理论乃是集融了克罗齐、叔本华、尼采、柏格森和弗洛伊德等相关思想因素为一炉的美学结晶。这决定了朱光潜在一开始建构他的美学理论时就拥有了一个思想制高点,并进而摆脱了心理学范畴(这是朱光潜早期学术研究的一个主要方向),在哲学层面上与西方大师神交意会,远远高出他同时代人的眼界和理论水准。如今回顾一下100年来中国美学发展,特别是50年代那场美学大讨论中的很多文章和观点,至今看来不少都难以卒读,带有明显的教条主义气味,而朱光潜的文章,观点却历久弥新,依然保持着某种理论生命力,依然蕴涵着可与现代西方美学(哲学)进行"对话"的理论生长点——这就是他的"直觉"理论及其现代意义的重要标志。具体来讲,将朱光潜的直觉理论与西方现代哲学中的现象学相联系进行考察并通过这一考察将其中包含的生命力和生长点召唤提升出来,乃是一项极富价值和创造意味的工作。从中西方哲学和美学发展情形来看,其间既有断裂性,也有连续性。就西方学统而言,其古典美学(哲学)与现代美学(哲学)的关系就是如此。例如从康德、黑格尔到胡塞尔、海德格尔,其间当然有明显的思想断裂,但是两者之间的连续性却是不容否认的。不少学者指出,胡塞尔的现象学与黑格尔的精神现象学就有深刻的关联,在海德格尔的思想底色中也带有康

德哲学的印记。造成这种连续性的一个原因就是在前者的思想体系中包含了可供后者赖以资取的理论生长点(或生命力)。叶秀山先生曾指出:“以本质上来看,胡塞尔这个‘纯粹的心理’世界,正是黑格尔的绝对的精神世界,在他们看来,这个世界比那种以主客体分立为特点的抽象理智世界是更为本源性的。”(思·史·诗.人民出版社,1988:117)按照我们的话来讲,黑格尔的“纯粹的精神”乃是胡塞尔建构“纯粹的心理”的一个重要生长点。正是这种生长点决定了两者的连续性。那么我们进一步要问,以黑格尔(包括康德)哲学为基础的克罗齐美学是否也包含了这一生长点呢?而朱光潜以克罗齐美学为基础提出的力图超越“主客体分立”的直觉理论,是否也包含了可与现象学“对话”的可能性与生长点呢?

我们并不认为,西方现代哲学、美学乃是“现代意义”的唯一标识。朱光潜的学术立足点虽是西方现代哲学和美学,但是他和宗白华(宗是以中国古典哲学和美学为其立足点)一样,都力图在自己的理论建构中沟通、包容中西两方面的学统。他说:“一个民族接受其他民族的文化犹如吸收养料,可以使自己的文化更加丰富。”[2]这样看来,无论是西方或是中国,理论上的吸收并不是目的,目的是为了建构“自己的文化”,后来他更加明确地指出:“我们要建立我们自己的美学”,这一美学“应该既不同于西方过去的美学”,“也不同于我们自己过去的美学”[3]。在这里,朱光潜力求建立现代意义上的美学——或者说建立中国现代美学学派的思路是十分清楚和明确的。从对中国传统美学的深厚修养和对西方美学的整体把握两个方面来看,朱光潜美学(直觉理论)显然提供了创立中国现代美学学派的可能和前提。

原刊《江海学刊》2001年第1期

杜桑的裸女、性器官与“病态”双重性审美

王峰秀

(一) 生活中的自由与反叛

每个人的心态形成,离不开特殊的生活经历。杜桑的心态与他的经历有着密不可分的关系,然而经历又是特殊时期社会桎梏下的产物。如他所经历的“二战”和资本工业对人性的异化,所以在他的经历中就已透视出特殊心态形成的过程。这一点首先表现在他从青少年时期以艺术为手段逃避兵役,到成年后对婚姻的拒绝,其中的生活演变已形成他对社会桎梏的反叛心理。

杜桑(M. Duchcmp,1887—1968)出生在法国波兰韦勒(BlainVille)的具有艺术家氛围的中产阶级家庭。父亲是个公证人,他是七个孩子中的第三个;母亲和两个哥哥都是美术艺术家。良好的生长环境促使杜桑在幼小的心灵里形成了自由自在的心态,从而使自由的欢乐与自由的幸福的心理必然指向于他去审视生活中的一切,所以只要遇到与此相违背他就敢于反抗。虽然他从 15 岁时就开始绘画,并且在两个已经有艺术造诣的哥哥熏陶下也曾考虑过当艺术家,但是在他自由心态的驱动下,他并没有按照“既定”好的艺术家道路去走,而是在“桎梏”压抑下不经意地将艺术变为捍卫自由和宣泄潜意识的工具。如他为了逃避兵役,驱使他向外祖父学习版画,其中不仅取得一些版画成绩,而且成功地逃避了兵役。这种反叛后的得意如他自己所说:“按照规定还有别的法子,那就是做‘艺术工作者’也可以免兵役。……所以,我就学着做版画家了。……这样我得以免去两年的兵役。”[1]这一小小的反叛,让他感到反叛的快乐和自由的满足,从而使他的自由心理逐渐形成了他生命的主导,这种主导是由开始的原始状态逐渐进入有目的的实施。这一心态的过程如他与卡巴内谈话中所表露的。卡巴内:“总结一下您的开始:一个中产阶级家庭,一种很有头脑也很规矩的艺术教育。那么,您在后来采取的反艺术态度对这些不是成了反叛和报复吗?”杜桑:“是的。不过我那时对自己没有把握,尤其在这种反叛开始的时候……当你还只是一个孩子时,你不会哲学地去思考的,你不会说‘我这样做对吗?我这样做错吗?’你只是单纯的顺从着你觉得有趣的路走,而不会去考虑你做事情是否合法。”[2]接下来的艺术创作和战争中逃向美国,及“拒绝婚姻”的生活经历,正是这一演变过程的说明。

每当战争来临,杜桑总是逃避到美国,因为美国是他实现自由的天堂,他的作品能在美国引起强烈

的反响。如他第一次于1915年到纽约时，由于在1913年纽约的军械库展览中，他的《下楼的裸女》是整个画展争论的焦点，而且参展四张画全部卖出。所以他到美国之前就已经是赫赫有名了。第二次是1942年当战争再一次笼罩欧洲时，他又再次地来到美国，以后他基本上一直住在美国并于1954年入了美国籍。期间他不仅接受了像普吕东超现实主义的艺术家们，而且还创作了很多有价值的艺术作品。更重要的是他的"心态"在这里得到了尽情尽兴地展现。难怪当卡巴内问他："巴黎和纽约的艺术'气候'有什么不同。"杜桑："纽约是一个疯人院，巴黎照我看来就没有那么疯狂。……在巴黎动手做一件事情总要用很长的时间来开始。……他们保持着所受的教育、习惯和偶像。巴黎的人总把偶像放在他们肩膀上，……他们不会找乐，他们从来不会说：'我还年轻，我可以做我想做的，我可以跳舞。'"卡巴内："您为什么要做美国公民呢？"杜桑："因为我发现那里的环境更加宜人，在那里我也有许多朋友。"[3]在言谈之间，已显现出他在"心态"驱动下有目的的实施他的反叛艺术。这种有目的的实施，不仅表现在艺术创作上也表现在他对社会各种"桎梏"：政治、宗教、伦理等不屑一顾的反叛生活方式。如他对"桎梏"下婚姻的拒绝就是典型的实例。因为婚姻是社会桎梏的缩影，在杜桑眼里，婚姻已失去性的自然自由的目的，而成了自由生活的枷锁。所以他以单身生活的方式，去有目的的实施他的自由与反叛，其中也隐显着"桎梏"下所产生的恐惧心理。这一点在他的言语中可以显现出。"一个人的生活不必负担太重和做太多的事，不必要有妻子、孩子、房子、汽车。幸运的是我认识到这一点的是相当早。这使得我得以长时间的过着单身生活。……从根本上说，这是我生活的主要原则。"[4]不难看出杜桑拒绝的不是婚姻本身，而是由婚姻桎梏下所带来的"负担太重"和"太多的事"让他恐惧，从而使潜意识里逐渐生出逆反心理，并驱动着他以反叛的方式去隐藏他的需要。因为在他的本能中需要婚姻，需要女性，这一点如他同卡巴内对话时所讲的更为真切。卡巴内："在25岁的时候，您已经被认为是一个单身汉了。您具有一种众所周知的反女性的态度。"杜桑："是反婚姻，不是反女性。……我具有的其实是反社会的态度。"[5]所以他的这种需要，须建立在没有恐惧的基础上，如他后来的两次婚姻，一次失败，另一次与他相伴到底，这恰好说明了这一点。如第一次是他40岁时，与一位巴黎汽车制造商的女儿结婚，遗憾的是只维持了6个月。第二次是他67岁与一位离过婚的美国女子结婚，而且这次婚姻一直维持到他81岁谢世。关于他再次结婚的理由是"……直到我67岁再次结婚。我这么做是因为在我妻子的那个年纪已经不可能生孩子了。"卡巴内："您不愿意接受家庭的连累。"杜桑："是这样。"[6]所以说他的拒绝恰是他需要的表现，他需要婚姻的自由与满足。然而这种需要又因为"桎梏"而被压抑，并以此导致反叛心理。因为反叛心理形成，相对于自由得不到满足。生活在"桎梏"中的人天天面对着各种"桎梏"，如此一来反而加剧对自由的渴求；长久以往这种渴求必然隐入潜意识中寻找机会以别的方式进行满足。这种心理过程，如奥地利性心理学家弗洛伊德在阐述人的压抑时所讲："自我承担的重大任务之一，是对付那些使人感到烦恼和焦虑的威胁和危险。对此，他既可以采取实际行动，去控制和消除危险，又可以以逃避现实和扭曲现实的办法去消除危险。"[7]杜桑正是如此，在他的生活经历中，他总是以反叛的方式去消除恐惧、满足他的自由心理。但是随着"渴求"的强烈，反叛的心理必然导致心态的扭曲，以扭曲的方式去实施潜意识中的压抑，这一点更是清楚地表现在他的作品中。

（二）艺术作品与心态扭曲的显现

如果从杜桑的生活经历可以透视出他的原始自由心态的演变过程，那么，在他的一系列裸女、性器

官的艺术作品中，更能表现出这一心态在演变中的扭曲。这一转换，正是来自他的“心态”与“桎梏”的长期矛盾结果。因为每个人的心态形成与演变都有其根源的脉络性。“当一个人因为社会伦理等原因得不到自己想要得到的最初爱恋对象时，便会继续寻找能代替这一对象的替代物，当他接受了某一替代物时，这一替代物便成了其原初对象的补偿。”[8]杜桑从原始自由心态到他的性扭曲艺术作品的心路演变，恰好体现出这一脉络性。这一脉络性在艺术作品中的具体隐显是：①以抽象的制图方式表现裸女的运动感；②以解体破毁方式去裸露性器官的某一部分；③以“变性”和“窥视”的艺术方式满足性扭曲的审美。

1. 以抽象的制图方式表现裸女的运动感

在杜桑的一系列“性”的艺术作品中，表面上很少以再现的方式去真实的裸露，而是以超常视觉的多形机械几何构图和各种“成品”组合象征，去自由的显现裸女、性器官，以此得到性满足的快感。这一点首先表现在他的裸女系列中。

杜桑以机械多种几何图形创作了他的一系列裸女系列。如《下楼的裸女》(1911)、《被飞旋的裸体包围的国王和王后》、《从处女到新娘的变迁》、《处女》等作品。在这些作品中，没有裸体的具体展示，有的却是在性“标题”的诱导和视觉运动的冲击下的性经验的体味。如在他的《下楼的裸女》(1911)(图 1)作品中，典型地体现出这一点。画面的视觉不是具体的裸女的现实再现，而是以各种机械几何图方式组形。如果没有裸女的“标题”，观赏者可以任意想象此图。图中唯有裸女的背后和脚下的形状，能看出楼梯的大概形状并以此形成了视觉的焦点。因为此焦点不仅衬托出裸女的背景也衬托出裸女下楼梯的运动感；在运动中体味性的满足，这才是杜桑的根本用意。然而他的类似此图的“标题”，又恰是这种用意的验证。在他潜意识里感兴趣的已不是常规下性器官的直观裸露和静态的裸体，而是以抽象的方式追求性极致的运动感刺激。特别是清晰的楼梯阶层和多图组成的模糊裸女，诱唤着性的无尽想象，这更是他潜意识的显露。这种显露不仅表现在他的裸女画中，也体现在他同卡巴内的对话里。当卡巴内问他有关裸女绘画性的意图时，他直言不讳地说：“是，就是它。在后来的油画中我画了一个在下楼过程中的裸体——使它更具绘画性，更庄严。”卡巴内说：“这张画起初是怎么来的？”杜桑：“起初是要画裸体。我想画一个不同于古典的斜躺着或站着的裸体，想画一个运动中的，那肯定会很有趣。……在《下楼的裸女》中我想创造出一个固定在运动中的形象。……在运动中我们弄不清是否一个真实的人在一个同样真实的楼梯上，从根本上说，运动是对观众的眼睛而存在的，是观众把运动和绘画结合在一起。”[9]如果从艺术表层角度理解他的“绘画性”、“更庄严”、“很有趣”、“运动中的形象”，似乎充满着先锋的创新。当然，杜桑的艺术之所以能引起当代艺术界的

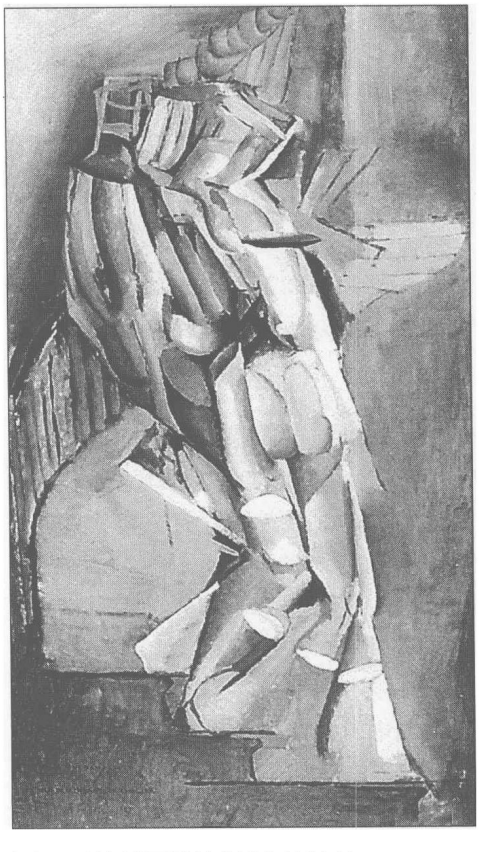


图 1　杜桑《下楼的裸女》(1911)

共鸣和关注，这也是他艺术在客观上所表现的创新价值。同时这也是他的艺术具有双重性所表现的客观价值。然而这种客观性价值，并不是他以常规下的社会理性去刻意表现；恰恰相反，是他在潜意识驱动下的随心所欲的显露。因为他的艺术表现的宗旨不是为了创新而创作，而是自然而然的本能地宣泄。是“起初是要画裸体”但不是常规下的“斜躺着或站着的裸体”，而是“运动中形象”，是在运动视觉冲击下的性满足。这一点他在与卡巴内的谈话中讲的更为淋漓：“……我没有感到非要做出点什么来不可的压力，绘画对于我不是要拿出产品”，“……我羞于用‘创造’这个词，这个词的原意，社会性的意义是挺好的，但是，从根本上说我不相信艺术家的创造功能，他和其他任何人是一样的人。他的工作是要做某种事情，那么商人也是做某种事情”[10]。当然在他的宣泄艺术中，之所以在客观上具有一定的社会价值，其中不仅表现出他个人的性心理，同时也契合了人性与“桎梏”矛盾下人们潜意识里的普遍问题。这一点也如杜桑所讲，当卡巴内问他有关《新娘》的色情问题时，杜桑说：“那也是的，但那是封闭的色情。……它可以说是一种色情的气氛。……我很相信色情，因为，它是一种真正具有世界性的事，是每一个人都理解的事。”[11]这正是他的艺术能在客观上形成社会审美价值的根本。然而在他的裸女作品中，不仅是“下楼”裸女具有性的运动感；在类似《从处女到新娘的变迁》(图 2)作品里，同样表现出这一点。如在此作品中，作者以女性身体的不同部位的运动视觉，显现从“处女”到“新娘”变迁的女性不同阶段的运动感。画面的上半部分以三维视觉的几何图组形，形成女性上身的动感区域。然而画面下半部分，却以二维视觉的几何图组形，形成“处女”青春体态的静感区域。在这一动一静的组合中，表现出从“处女”到“新娘”变迁的性的运动过程，其中也满足了杜桑对性的审美。然而这种审美不仅表现在裸女系列，更淋漓显现他的一些性器官的作品里。

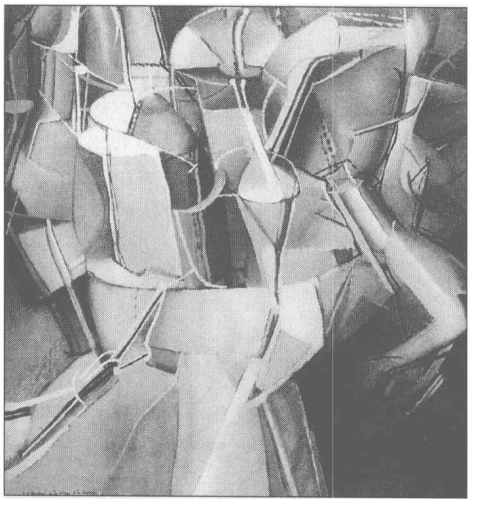


图 2　杜桑《从处女到新娘的变迁》

2. 以解体破毁方式去裸露性器官的某一部分

以解体破毁方式去裸露性器官的某一部分，这也是杜桑在扭曲心态驱动下追求性极致满足的另一种形式。如他的《请触摸》、《女人的阴唇》、《贞节塞》、《泉》等作品，就是典型的这种表现。他以分解人体的变态方式，去分解女性的生殖器。如在《请触摸》(图 3)中用黑色和肉体的浅黄色使“目录本”与乳房彼此显明地衬托，以此突出被分解后的单乳“审美”的满足。同样在他的《女人的阴唇》中，(图 4)从作品物体上部的平齐切面处看，更显现出他所追求的被“切割”后的视觉感，以此突出女性的部分阴唇；从中达到他的性扭曲的满足。而且杜桑这种破毁分解已达到了如此的“精细”。如在他的《贞节塞》(图 5)里，竟将处女膜分解出“个体”来“审美”，并且将此物再回赠给他的妻子作为结婚戒指。这种将性扭曲达到极致的满足“审美”，确实具有“反艺术”的超前气魄。因为在这类作品中，他的宗旨是追求性扭曲的极致的显露以满足他的快感。这一点不是评论者所误解，而是在他自己言谈中所表现出来的。当卡巴内问他：“在这些雕塑里有一些色情的成分。”杜桑：“显然。但它们并不是完全逼真的。不过，它们照样还是很色情的。”卡巴内：“您用纺织品做了一个男性生殖器和女性生殖器。”杜桑：“是的。还有《贞节塞》。那是

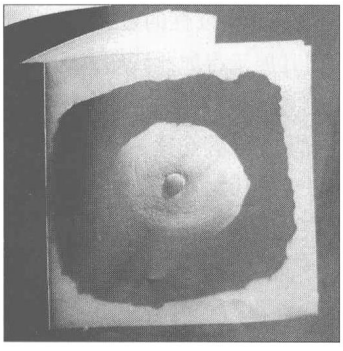


图 3　杜桑《请触摸》

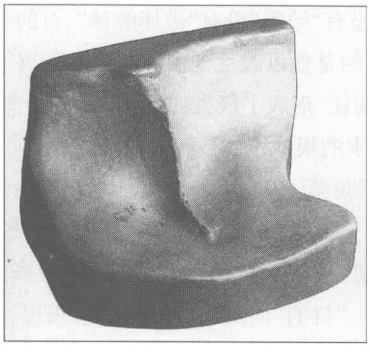


图 4　杜桑《女人的阴唇》

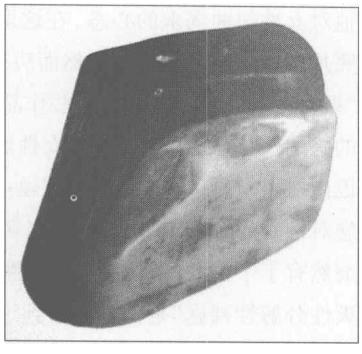


图 5　杜桑《贞节塞》

做给我的妻子蒂尼的,那是我给她的结婚礼物。……就像是一个结婚戒指似的,不行吗?"卡巴内:"行,我懂。"杜桑:"这让我觉得有趣。"卡巴内:"像《女人的阴唇》,做的是一个女性的性器官。色情在您的作品里是个什么位置呢?"杜桑:"很大的位置。视觉上或意识上的,或者,从任何方面说是带根本性的。"[12]不难看出,对性的审美在他的意识里是"根本性的"。但这一"审美"却是通过破毁分解的刺激方式,去表现他的"色情",去满足对女性蹂躏后的"施虐欲"的快感。这种"施虐欲"不仅表现在他对女性的"审美",在他的《泉》(图 6)中,更是彰显着他对男性阳具的"裸露欲"的满足。

此物是他艺术创作"现成品"中最有名的一件作品。是在 1917 年时他送到美国"独立艺术家协会"第一次展览会上的一个陶瓷小便池,起名为《泉》,签名为"麦特"。虽然此作品在当时参展时被拒绝,但后来却成为杜桑的艺术"代名"。其中不仅在客观上具有反艺术的创新意味,然而透视作品的内在,更能显现出杜桑潜意识里的裸露欲。他将生活中普通的小便池当成艺术品,其中的寓意不是小便池的物品本身,而是类似他的裸女表现诱唤着"审美"联想,从中突显小便池"无形"功能的过程,从而来满足他的性裸露欲。这一点,以他的"心态"脉络性的理路,去审视他的"裸女"、"性器官"后就不难得出。然而杜桑这种"心态"的表现,不仅隐现在他以上相关"象征"的作品中,更淋漓尽致地再现在他的变性的行为中和对性的窥视"审美"。

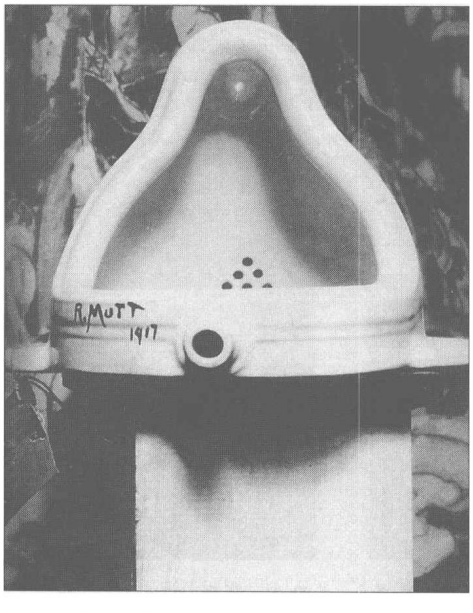


图 6　杜桑《泉》

3. 以"变性"和"窥视"的艺术方式满足性扭曲的审美

如果说在"裸女"、"性器官"、"小便池"对性的"审美"是以隐现象征方式表现,那么在他的变性杰作《罗丝·瑟拉薇》和《给予:1 瀑布　2.燃烧的气体》等类似作品中却是以真实的再现方式去审美"性"。

如在《罗丝·瑟拉薇》(图 7)的照片中,已感受不到杜桑男人的阳刚之美,却是充分的体现出"罗丝"女人的无比魅力。秀帽下,那双充满柔情的双眼和口红点缀的性感双唇以及轻轻抚托着毛领的"莲花"似的双手,着实地诱惑着男人们的性欲。这种神似的女性显现,正是来自

他对女性扭曲渴求的心态。在这里没有“毁灭”没有“破坏解体”,有的却是常态下对女性的赞美。这一点照片中的妩媚足以说明。然而病态的是他以改性别的方式将女性展示,而且展示得如此妩媚。这与他“裸女”、“性器官的解体”一些作品相比,形成了极大的反差。这种反差又恰是他扭曲心态的脉络性显现的必然。因为“妩媚”是他对女性渴求的根本目的展示,也是他原始性心态的真实写照,这一点如他与卡巴内对话中所讲。卡巴内:“罗丝·瑟拉薇[(Rrose Selavy),杜桑的女性化名]是在1920年出现的吧。……您对性别的改变走得还挺远,您穿上女装照了相。”杜桑:“实际上我想要做的是改变身份,……然后,我突然有了个主意,为什么不改变性别呢?这是很容易的。罗丝·瑟拉薇就是这样来的。”[13]如果说他的“毁灭性分解性裸露”是他为了达到这一“目的”而形成的一种病态表现,那么“变性”更是这种“表现”的脉络性的发展。这种发展更是清晰地显现在他的《给予:1.瀑布 2.燃烧的气体》(图8)的窥视“审美”中。这心理理路的过程,正如弗洛伊德所说:“……每一个主动的性反常行为必定有一种被动的行为与之对立。举例说,一个在潜意识里的暴露症的人,必定同时又是一个患“视淫癖”的人……这样一种正负相反的两种性反常现象永远并现的事实。”[14]从作品的整体外观看,这是一个由石、砖、木头等物质材料搭建的一个封闭的小房间。前面用砖头砌了一个圆拱的门框,框内是由破木制成的一扇封闭的门(图9)。杜桑此作品的用意,不是为了描绘一个小封闭房间的外观,而是房间的内部。内部是什么?要想知道必须通过窥视的方式方可得到。因为那扇封闭的“门”,在驱使欣赏者这么做。人们将眼睛贴近洞孔,就可以窥视到内部的一切(图10)。里面有一堵矮墙,中间有一个缺口,透过缺口可以看到别有一番的天地“景象”。首先映入视觉的是用类似塑料材料制成的如同真人似的裸体女人,她仰面躺在一堆细树枝上,双腿朝门叉开显露出阴部。她的头部和她的右臂以及双腿下部被墙体遮住,细树枝和墙体缺口边缘又遮住了裸女的右乳房。她的左手举着一盏油灯。油灯的背景却是如同照片一样真实的自然风景,上面有蓝色的天空,青绿的树木;树木旁仿佛是一条溪流。此作品淋漓地显现出杜桑的病态审美,他的病态形成正是由于“门”的长期“桎梏”。门是“封闭”的,是“破旧”的,是不可以“打开”的,但是这丝毫影响不了门内“景象”的存在;而且存在的方式是如此的以“毁”、“破”、“裸”的极致扭曲的方式去冲破桎梏得以满足,其中具体实施就是通过“窥视”。因为“窥”相对于“门”而言,如果没有“门”无所谓“窥”,所以在“门”

图7 杜桑《罗丝·瑟拉薇》

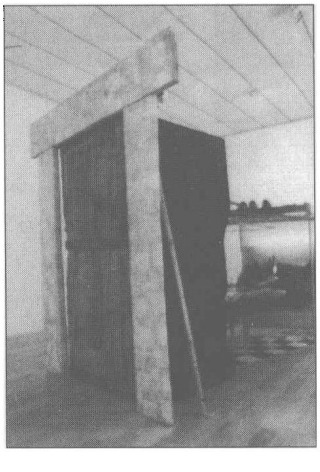


图8 杜桑《给予:1.瀑布 2.燃烧的气》

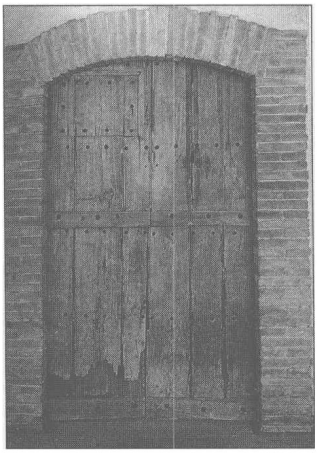


图9 杜桑(同图8)门前

图 10　杜桑(同图 8)门内

的“桎梏”下“窥”的病态便形成。因为在“窥”的心路历程中,它已失去了正常的无束心理视觉,而是在无形的恐惧心理驱动下去窥视。这种“窥”的心态正是在“门”的压抑下而形成对“门”的恐惧感和性渴求的羞耻感。这一点弗洛伊德在他的“白日梦”中讲得更为真切:“……他总是对这些梦感到羞耻, 总是把它隐瞒起来不让别人知道。他珍爱它们,把它们当作自己最隐秘的宝藏。”[15]杜桑此作品中“门”的设置,正是这种窥视心路的真实显现。然而门外的景观,恰是杜桑对“桎梏”产生的“恐惧”、“羞耻”、“回避”、“拒绝”的具体表现。外观是“简单”的材料组合,显得是如此的“平静”和“无所谓”它物。这种表层现象正是“门”下恐惧心理的隐藏方式。然而门内的一切恰好推翻了作品的外观的“简单”、“平静”与“无所谓”。而是如同作品的标题,是“瀑布”、是“燃烧”的情欲达到极致的表现。从破门的破孔,到墙体的破缺口与裸女的阴部对应,都隐显着这种“极致”的扭曲与病态。然而裸女手中的油灯与自然风景却是寓意着“瀑布”、“燃烧”中性的自然性的意味。因为对性的需求与满足是大自然赐给人性的本能。她是生的象征,活的希望。桎梏的压抑只能使她扭曲、变态,但却不能使她消逝——杜桑的艺术人生恰好说明了这一点。

所以,认识杜桑作品内在的“病态”审美,比了解作品外在的“反艺术形式”更重要。其中的价值已不仅了解杜桑个人的病态心理,而是以此透视出“桎梏”下的社会病态。并在艺术审美契合的过程中,唤起人们对人性与社会“桎梏”的反思与反叛。

参考文献

[1~6,9~13] [法]皮埃尔·卡巴内.杜桑访谈录.王瑞芸,译.北京:中国人民大学版社,2003
[7,8,15] [奥地利]弗洛伊德.性学与爱情心理学.罗生,译.南昌:中国百花洲文艺出版社,1996:252-253

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2005 年第 1 期

中国传统音乐的“自然”母题及其文化意蕴

刘承华

音乐的“母题”是指在音乐行为(包括创作、演奏、演唱等)中经常出现的主题或题材。任何民族的音乐,不论是东方的还是西方的,都有一些经常出现的母题。这些母题有一些是属于某一种音乐所特有的,也有一些是许多音乐所共有的。但即使是共有的,它们在各自音乐中的表现方法又往往是不同的。这一切,便是构成一种音乐的独特性特征的重要因素所在。

音乐母题的这种独特性是由文化赋予的。一种音乐选择以什么样的母题作为表现内容,从根本上说,是由这音乐主体的生存状况和文化形态决定的。所以,要想深入了解一种音乐,就必须了解这种音乐所经常表现的母题;而要了解一种音乐的母题,又必须了解形成这种母题的文化,把握这种母题所暗含着的深层文化意蕴[1]。中国传统音乐有着独特而又强大、持久的魅力,这魅力在很大程度上即来自自身独特的母题,来自其母题自身所暗含着的丰厚而深邃的文化意蕴。中国传统音乐的母题包含着多种不同的类型,本文拟对“自然”母题先作初步探讨,以期引发更多的人来关注这一问题,深化对中国传统音乐的阐释。

在“自然”母题中,我们选择以下三种进行阐释:月、山水和渔樵。

一、“月”的母题

“月”作为传统音乐的一个母题,其地位是十分突出的。在历史的各个时期、各个种类的器乐中都可以看到以月为题材的乐曲。在古琴就有《关山月》、《良宵引》、《箕山秋月》、《溪山秋月》等名曲,在琵琶则有《月儿高》、《浔阳夜月》、《汉宫秋月》、《灯月交辉》等,至于二胡中的《二泉映月》、《良宵》、《月夜》以及合奏曲中的《春江花月夜》、《平湖秋月》、《花好月圆》、《彩云追月》等,更是人所皆知的名曲。月在中国传统音乐中的重要性是与她自身所含有的文化意蕴分不开的。这个文化意蕴即是:月象征着和谐、宁静、妩媚、休息和超脱,代表着中国文化中崇尚柔性的一面。

从神话学与人类学的观点看,“月”在中国文化中的基本寓意是“母性”与“女性”,属于“阴”。《礼记》

云："大明生于东，月生于西，此阴阳之分，夫妇之位也。"[2]"大明"就是"日"，古人以"阴""阳"来标示日、月，称日为"太阳"，称月为"太阴"。在西方文化中，日神阿波罗始终占有极重要的位置。而在中国神话中，虽然既有日神也有月神，但它们的地位以及人们对它们的态度却很不相同。中国神话中的日神是羲（羲和、伏羲、尚羲同为一人），月神是娥（女娲、女和、尚娥、嫦娥同为一人）。羲代表太阳、代表理性（如伏羲作八卦）、代表统治、代表威严，娥则代表月亮、代表生命（如女娲造人，嫦娥窃不死药）、代表辅佐（如女娲补天）、代表柔美[3]。从结构上讲，两者正好相反相成。然而，人们对他们的态度却很不相同。对男日神羲，人们是敬而远之，又时而怨之，羿射十日和夸父追日以及各种旱灾神话故事即说明了这一点。而对女月神娥，人们则表现为深深的崇敬、亲近和依恋。月神女娲，既是人类的始祖、伟大的母亲，同时也是补天的英雄，人类的救星。

这类神话显然产生得较早，是母系氏族社会的产物。至母系王国衰落，父系王国崛起时，这些神话中的伟大母亲都一个个地被嫁给男性神，像姜嫄、简狄成了帝喾的妻子一样，女娲也成了伏羲的妻子。更值得我们注意的是嫦娥的故事。据有关神话学家考证，嫦娥就是女娲。在嫦娥奔月的故事中，至少有下面几点值得注意：

（1）嫦娥之所以要离开她的丈夫，是因为母系王国的消失和不满于父系王国的统治；

（2）她得以离开的工具是"不死之药"，而"不死之药"正是出于对生命的追求，这种追求又正是这位生命创造者，这位伟大母亲的神圣职责；

（3）她所去的地方不是别的，而是月亮，因为此时的人间世界已被男性王国所取代，只有月亮上还保留有一片女性王国的净土；

（4）在这片净土上，既有女性，也有男性（吴刚），显然女性是主宰，而男性是奴仆，是罪人，并被罚以永远没有完结的劳役。

显然，这是对人间世界男性统治的想象性的报复。这一神话无疑是人类进入父系社会后的产物，反映了女性王国失落后的悲怨与挣扎。

不过，女性王国的沦丧并未带来女性文化的消逝。由于父系社会的建立导致了接连不断的战争、掠夺、杀戮、冲突，所以人们虽然在现实中不得不在父系文化的漩涡中挣扎、拼搏，不得不遵循着父系文化的"游戏规则"，但在心底深处仍然深深地向往着和谐宁静的女性文化。以柔克刚，以退为进，以静制动，以不变应万变等人生的准则便很快成为中国人普遍的行为准则。所以，几千年来，中国人总是努力在现实的倾轧之外寻找一个理想的避难所。这个避难所可能有各种形态，但它们必然有一基本的特点：具有女性的温馨、妩媚、和谐、宁静，能给生命带来愉悦和安适。中国的艺术之所以总是努力为人们提供一个超脱现实的场所，营造一个休憩、娱乐的空间，原因正在这里。

此外，再就现实中的日月世界来说，月下的世界又是那么洁净、静谧、朦胧而使人迷醉。如果说，以日为代表的白天是使用理智和力量去征服世界、改造世界，代表着劳作与务实，那么，以月为标志的夜晚就意味着轻松、休息、寂静与超脱。在日光下，一切都显得明朗而清晰，美丑善恶一览无遗，使你很难以超功利的态度去营造你的审美心境——这是理性的、科学的世界；而月下的朦胧光影则使万物披上一层薄纱，将你和它们拉开距离，进入那种"隔帘花叶有辉光"（陈简斋诗句）的情境。月亮能够使你与周围事物拉开距离，使你从日常功利活动和理性活动中超脱出来，使万事万物披上一层美的彩衣，产生化腐朽为神奇、化粗陋为精美的效果。明代文人张大复在其《梅花草堂笔谈》里有一段记述，很能说明这

一点：

邵茂齐有言，天上月色能移世界，果然！故夫山石泉涧，梵刹园亭，屋庐竹树，种种常见之物，月照之则深，蒙之则净，金碧之彩，披之则醇，惨悴之容，承之则奇，浅深浓淡之色，按之望之，则屡易而不可了。以至河山大地，邈若皇古，犬吠松涛，远于岩谷，草生木长，闲如坐卧，人在月下，亦尝忘我之为我也。今夜严叔向，置酒破山僧舍，起步庭中，幽华可爱。旦视之，酱盎纷然，瓦石布地而已。戏书此以信茂齐之语，时十月十六日，万历丙午三十四年也[4]。

这就是美的诞生。这样的美正是月神的、女性的，也就是中国式的。这种美是和谐，是宁静，是温馨，是超逸，所以它能为人们提供一个“藏休息游之所”(唐君毅语)，为人们医治在白天的搏斗中留下的创伤，抚慰那些在搏斗中疲乏了的灵魂和孤独、寂寞的心境。

正因为此，在中国艺术中，“月”作为女性的象征与柔美的化身，便自然地格外受到中国人，特别是艺术家的青睐了，以“月”为母题的艺术作品，包括诗歌、绘画、音乐等便被陆续、大量地创作出来。从而，由“月”的象征意蕴长期积淀而成的审美原型和审美理想在中国人的心灵深处牢牢地铭刻了下来，成为支配中国人的几乎全部艺术创造和审美生活的一个重要方面。《春江花月夜》、《月儿高》都是以描绘月下江山城郭为主要内容的，从夜月初升一直到夜深月斜，镜头频频转换：时而是微风拂拂，清月吐辉，时而是青山叠翠，花枝弄影，时而是波心荡月，水天一色，时而是激浪拍岸，渔歌悠悠。那鳞次栉比的城市建筑，重重叠叠的亭台楼阁，江面憧憧的游船人影，经由泻银般月色的晕染，显得温静、优雅、素洁，有如仙境。正是月，才使这些景色产生出特别的魅力，营造出令人心醉神往的意境。琴曲《秋月照茅亭》，所写月下之景亦有同样的妙处。明代朱权说：“盖曲之趣也，写天宇之一碧，万籁之咸寂。有孤月之明秋，影涵万象。当斯之时，良夜寂寥，迢迢未央，孤坐茅亭，抱琴于膝，鼓弦而歌，以诉心中之志。但见明月窥人，入于茅亭之内，使心与道融，意与玅合，不知琴之于手，手之于琴，皆神会也。”[5]《箕山秋月》写的虽是巢父、许由隐居箕山之作，但音乐有“洋洋盈耳之妙，一唱三叹之音”(《乐仙琴谱》)；“古澹夷犹，有啸风弄月、遗世独立之意”，“如在幽崖邃壑，听万顷松涛，浩浩乎冯虚御风，不复知有人世间也”(《五知斋琴谱》)。这“遗世独立”、“不复知有人世间”，就正是出于对现实世界的不满和理想世界的向往，而这理想世界，又正是同“月”分不开的。此外，还有《关山月》、《梅梢月》、《江月白》、《秋宵步月》、《月上梧桐》等曲，也体现了“月”的意境或意蕴。月下的世界是无我的世界，在那里，万物与我都融入了一个大和谐的境界之中。

二、“山水”母题

在中国传统音乐中，“山水”之作历来占有重要位置，其创作年代也更为久远。从先秦伯牙的《高山流水》开始，山水之作便层出不穷，仅琴曲就有《石上流泉》、《潇湘水云》、《泛沧浪》、《水龙吟》、《沧海龙吟》、《秋江夜泊》、《阳春白雪》等专门描写山水且演奏频率很高的曲子，至于其他涉及山水的乐曲如《平沙落雁》、《秋鸿》、《塞上鸿》等就更多了。此外，在其他母题的作品中蕴含山水母题的也不在少数，最为著名的就有《春江花月夜》、《大浪淘沙》、《平湖秋月》等。这是因为山水在中国人的心目中有着特别的文化意蕴。

山水作为自然的一个重要方面，它与中国人有着特别的联系。中国人总是把自己看成是自然的产物，把自然看成是亲密的朋友。这一点与西方有很大不同。西方文明主要建立在航海与狩猎的基础上，

按照汤因比“挑战—应战”的理论[6],它是西方人对海洋与森林草原所作挑战进行应战的产物。这种应战方式主要表现为对自然(海洋和野兽)的征服和驾驭(航海与狩猎),体现的是人对自然的一种战胜关系和优越地位,故而有“人是万物的灵长”的观念。在这种观念支配下,他们自然要将自己同自然区分开来,形成主客二分、崇主抑客的倾向。在他们看来,人是自然的统治者、征服者,而自然则是人所统治和征服的对象。《旧约全书》说:“我们要按照我们的形象,按照我们的模样造人,让他们统治海里的鱼,空中鸟,地上的牲畜,以及整个大地和大地上的一切爬虫。”把人看成这个世界的主宰和目的,把自然看成人的对立面,是西方人的一个重要观念。正因为此,在西方的艺术创作中,无论是文学、绘画,还是音乐,自然题材总是迟迟不能进入作品,自然也迟迟进入不了他们审美的视域。直到18世纪,纯粹以自然为题材的艺术作品才正式出现,而它的成熟则是在19世纪。

与之不同,中国文明虽然也起源于对自然的应战,但由于应战对象的不同,其应战方式也就大异其趣。中国文明主要产生于对土地的应战。对土地的应战同对海洋、森林草原的应战有很大不同,它主要不是征服驾驭型,而是开发利用型(主要是耕种),其特点是:人对它的依赖远大于对它的征服,对它的顺应也远大于对它的改造。这一特定的应战方式,形成中国人与自然的独特关系——人以自然为友,努力亲近自然,保持与自然的统一与和谐,互相支撑、互相依存的,而不是像西方那样是对立的,不是统治与被统治、征服与被征服之关系。孔子说:“知者乐水,仁者乐山”(《论语·雍也》),所体现的就是这种亲密的关系。中国哲学中的“天人合一”、“天人感应”等命题,即由此而来。这体现在艺术上,就有了自然(主要是山水)题材的早熟和大量出现。

不过,中国人对自然的表现和领会有一个发展过程。在先秦、两汉,自然主要是以象征的形式为人接受的,它通过象征手法将自然的种种特征与人伦的特征相联系,获得“同构”关系,从而加以欣赏。譬如对水的观赏,孔子就作了伦理化的解释:

夫水,大偏与诸生而无为也,似德。其流也埤下,裾拘必循其理,似义。其洸洸乎不淈尽,似道。若有决行之,其应佚若声响,其赴百仞之谷不惧,似勇。主量必平,似法。盈不求概,似正。淖约微达,似察。以出以入,以就鲜絜,似善化。其万折也必东,似志。是故君子见大水必观焉[7]。

他对山的观赏,循的也仍然是这一路径:

山川神祇立,宝藏殖,器用资,曲直合,大者可以为官室台榭,小者可以为舟舆桴楫。大者无不中,小者无不入,持斧则斫,折镰则艾,生人立,禽兽伏,死人入,多其功而不言,是以君子取譬也。且积土成山,无损也,成其高,无害也,成其大,无亏也。

小其上,泰其下,久长安,后世无有去就,俨然独处,惟山之意[8]。

这是以象征比德的方法使自然之水获得人伦意义,从而进行观赏。早期的琴曲《流水》虽然不可得见,但可以推想其象征意味是比较浓厚的。据现存曲中对流水形成过程(由涓涓细流到积成深潭到汹涌而出再到汇入江河)的描绘就留有比德的痕迹,它象征着一种精神,一种人格或人的成长过程(童年的天真、青年的求学与磨炼、中年的成熟),并且很可能是因为这个象征才获得审美意义的。如果是这样,那么,对《流水》的这种欣赏还是一种间接的欣赏,它尚未能够使观赏者产生一种与万物冥合,浑然无间的感受。所以,严格地说,它还不是对自然美(山水)的成熟的、纯粹的欣赏。

到魏晋以后,这种伦理化的态度逐渐让位于“情感化”的态度;在艺术上,伦理意义上的自然也逐渐为审美意义上的自然所代替。这时候,不需要任何象征的中介,只要心灵一接触到自然,它们就会立刻

相亲相悦,发生共鸣,将一片自然风景顷刻间转化为一片心境,一种感悟。例如:

简文入华林园,顾谓左右曰:"会心处不必在远。翳然林水,便自有濠濮间想也,觉鸟兽禽鱼,自来亲人。"

王司州至吴兴印渚中看,叹曰:"非唯使人情开涤,亦觉日月清朗。"

王子敬云:"从山阴道上行,山川自相映发,使人应接不暇,若秋冬之际,尤难为怀。"

顾长康从会稽还。人问山川之美,顾云:"千岩竞秀,万壑争流,草木葱茏其上,若云兴霞蔚。"[9]

这样的山水审美只能出之于魏晋(公元3-4世纪)时的中国,因为魏晋时代正是中国第二次思想大解放的时代,从内容上说,它是中国人的生命意识得以觉醒的时代。如果说,在先秦的第一次思想大解放中,主要成果是把人从宗教的世界中拉回到人伦世界,那么,这一次则是将人从人伦世界又拉回到自然世界。所以,正是在魏晋,道家学说压倒儒家学说而成为统治思想;也正是从这时开始,表现自然山水的作品:山水诗、田园诗、山水画以及山水游记顿然发展起来,成为此后中国艺术与美学的主干。我们只要看一看此后的中国文人对山水的创造是如何地有心得,其辨别感悟是如何地深微精细,如何地充满生命的情趣和灵性,就可明白。例如在11世纪的北宋,有一位画家这样表达了他对山水趣味的领会:

山以水为血脉,以草木为毛发,以烟云为神彩。故山得水而活,得草木而华,得烟云而秀媚。水以山为面,以亭榭为眉目,以渔钓为精神,故水得山而媚,得亭榭而明快,得渔钓而旷落,此山水之布置也。

山无烟云,如春无花草。山无云则不秀,无水则不媚,无道路则不活,无林木则不生,无深远则浅,无平远则近,无高远则下[10]。

在中国古代,对山水情趣的这样一种深邃而雅致的领悟,是每一个经营山水艺术的人必备的修养。

代表着这一阶段山水审美精神的音乐作品,应首推郭沔的《潇湘水云》。它以精细的笔触描画了南岳衡山的优美景致,多次使用带有泛音的旋律,衬托了湘江潇水那浩渺的绿波和九嶷山头缭绕的白云,渲染了平静的江面上波光粼粼、云影穿梭交织的五彩画面;强劲刚烈的滚拂手法,奏出江流的奔腾峻急和内心的悲愤感慨,使全曲张弛有致,浑然成景。《大还阁琴谱》分析说:"今按其曲之妙,古音委婉,宽宏茂澹,恍若烟波缥缈。其和云声二段,轻音缓度,天趣盎然,不啻云水容与。至疾音而下,指无沮滞,音无痕迹,忽作云驰水涌之势。泛音后,重重跌宕,幽思深远。"[11]如果说,《流水》体现的是先秦人对自然山水的关系,象征的意蕴比较强烈,那么,《潇湘水云》体现的则是魏晋以后人与自然山水的关系,象征退居次位,对山水之美的直接感受占据了主导地位。如果说,《流水》主要侧重于对水的动势的描写,模拟是它最重要的手法,那么,《潇湘水云》则转向对浩瀚水势、天光云影的描写,抒情成了它最重要的手法。前者比较活泼、昂扬,以流动感和速度的美取胜;后者则较为深沉、稳健,以空间感和幽深的美取胜。两首曲子,代表的是两个不同阶段,也是两种不同类型的山水审美路径。

三、"渔樵"母题

既然中国人是把自然山水作为自己情感的寄托和生命的归宿,那么,他们就会尽可能地让自己亲近这个大自然,尽情地在大自然的怀抱中寻得温暖、宁静与和谐。不过,亲近大自然,回到大自然,实际上存在着两种方式,这两种方式实际上代表了两个层次,两种境界。一种是将自然作为自己的对象,当人们在自己的事业中遇到挫折,感到疲倦时,暂时放下手中的事情,来到大自然的怀抱,享受一下宁静与超脱,使疲乏的心灵得到片刻的休息。无数文人的登高临远,游山玩水即属此类;这些文人在登临游

玩之余所写的山水诗和游记亦属此类;我们前面所介绍的山水之曲也属于这一类型。对自然的这种亲近也能够享受到和谐与融合,但那只是生活的一部分,仅仅是一种点缀和调剂,而不是生活本身,更不是生活的全部;它只是暂时的,而不是持久的。所以,就其与自然的关系而言,他们仍然分而为二,其所得的乐趣也就十分有限。但对于士大夫文人来说,似乎也只能这样了。

另一种方法是真正地成为一个"自然人",真正地随时随地都在同大自然交往、亲近,使自己本身就成为大自然的一个部分。但这条路径无论对于士大夫文人,还是对于村夫渔者来说都是十分困难的。对于村夫渔者,他们是真正的自然人,但由于长期以渔樵为生,向大自然索取生活资料已成为一种固着的心理定势。所以,在渔樵的现实活动中,很难使自己超脱出来,作超功利的观照,获得审美的满足。而士大夫文人由于其生活和职业高度文明化,使得他们越来越远地离开自然,也难以与大自然达成浑然无间的关系。真正能够实现这个境界的只有两种情况:一是士大夫文人想象中的渔夫樵夫,这是经过加工了的现实;一是成为隐士的士大夫文人,这是自然化了的文明。但无论是哪一种,它们都体现了一种新的追求,即不满足于上述那种仅仅在精神上暂时复归自然,而是追求身心全然回到自然,而且是永远的。

正是在这一精神的支配下,那些以渔樵为母题的乐曲,如《渔歌》、《樵歌》、《渔樵问答》、《欸乃》、《醉渔唱晚》、《渔舟唱晚》等被大量地创作出来,构成中国传统音乐长廊中的一道特别的风景。这类乐曲所体现的一个共同主题就是,在大自然中实现人生的自由、快乐与解脱。例如琴曲《渔樵问答》,《杏庄太音续谱》对它的解题说:"古今兴废有若反掌,青山绿水则固无恙。千载得失是非,尽付之渔樵一话而已。"《琴学初津》的解题也表达了同样的意思:"《渔樵问答》曲意深长,神情洒脱,而山之巍巍,水之洋洋,斧伐之丁丁,橹声之欸乃,隐隐现于指下。迨至问答之段,令人有山林之想。"[12]渔樵这一生存方式实际上是古代文人对反复无常的朝代更替和宦海浮沉感到厌倦,从而转向大自然寻求解脱的产物。那远离宦海的渔樵生活是那样逍遥自在、无拘无束,正好与官场的倾轧争斗形成鲜明的对照。《渔歌》也是因作者"既谪楚南,遂欲厌弃尘俗,放浪山水间。其作为《渔歌》,幽情冷韵,逍遥物外,真有卖鱼沽酒,醉卧芦花之意。故其曲萧疎清越,可以开拓心胸,摅和怀抱者也。"[13]《樵歌》之作,则因作者"敏仲以时不合,欲希先贤之志,晦跡岩壑,隐遁不仕,故作歌以招同志者隐焉,自以为遁世无闷也。"[14]《山居吟》虽未直接描写渔樵生活,但其意趣也是"巢云松于丘壑之士,澹然与世两忘,不牵尘网,乃以大山为屏,清流为带,天地为之庐,草木为之衣,枕流漱石,徜徉其间。至若山月江风之趣,鸟啼花落之音,此皆取之无禁,用之无竭者也,所谓乐夫天命者,以有也夫。"[15]《泛沧浪》一曲,是"志在驾扁舟于五湖,弃功名如遗芥,载风月而播弄云水,渺世事之若浮沤。道弘今古,心合太虚。"[16]与渔樵之曲的寓意完全一致。

这类乐曲在传统音乐,特别是文人音乐中占据着十分显眼的位置,并显示出与"山水"之曲的明显不同。在山水之曲中,主要是通过对山水之景的描写表现作者的情趣的,而在渔樵之曲中,则是直接地去抒写在大自然怀抱中活动的人的心情感受。在前者,山水主要还是作为人的对立面出现的,所以画面中一般不出现人的形象;而在后者,人则是作为自然的一个部分而存在,故而主要以人的活动形象为表现的对象。前者是以意境的描写取胜,偏向客观;后者则以心境的抒写取胜,偏于主观。如果以孔子的"知"、"好"、"乐"(《论语·雍也》)三个境界来衡量,则前者对自然的态度还停留在"好之者"的阶段,还只是"向往",人与自然尚未融为一体,后者才真正将自己融入自然,并在其中享受到自由与快乐,进入"乐之者"的境地。若再以道、禅两家为喻,则前者主要体现了道家"逍遥"的境界,具有超尘脱俗的精神,而后者主要体现了禅宗"担水劈柴即为妙道"的旨趣,更具有世俗的情调。就中国士大夫文人对自由、自然

的追求来说，渔樵之境要比山水之境更为彻底；就对人生本质的洞察来说，也是后者更为通达、透彻。在渔樵之曲中，体现着人与自然的一种新关系和对生命、自然领悟的一种新境界。

参考文献

[1] 对于音乐与文化之关系，以及从文化阐释音乐的思想，可参见刘承华.以文化激活音乐.人民音乐，1999(11)；刘承华.也谈音乐与文化.乐府新声，2001(03)；在文化、历史与生命的律动中阐释美.黄钟，1996(02)；刘承华.从文化传统看中西音乐传统的不同.黄钟.1995(4)；刘承华.中西乐器的音色特征及其文化内涵.乐器，1996(02)；刘承华.中西音乐形式的差异及其文化内涵.黄钟，1997(03)等

[2]《礼记·礼器》，见《十三经注疏》下册，卷二十四.北京：中华书局，1983：1440

[3] 何新.诸神的起源.北京：三联书店，1986

[4] 转引自宗白华.美从何处寻.美学散步.上海：上海人民出版社，1981：17

[5,14~16] (明)朱权.神奇秘谱·解题.北京：音乐出版社，1956

[6] 汤因比.历史研究.上海：上海人民出版社，1966

[7] 引自荀子·宥坐.荀子简释.北京：中华书局，1983：390，391

[8] 引自董仲舒.春秋繁露·山川颂.中国美学史资料选编.北京：中华书局，1980

[9] 均见刘义庆.世说新语.北京：中华书局，1984：67，77，82，81

[10] 郭熙.林泉高致.历代论画名著汇编.北京：文物出版社，1982：70

[11,12] 转引自许健.琴史初编.北京：人民音乐出版社，1982：102，141

[13]《五知斋琴谱·解题》，《琴曲集成》第14册.北京：中华书局，1989

原刊《中国音乐学》2002年第3期

字正腔圆

——中国传统唱论美学思想

冯效刚

中国传统唱论从“以言为本”的美学原则出发，非常讲究汉语的语言特点，重视歌唱艺术中的语音因素，以语音为基础，声乐美基于语音美，腔由字生，“字正”而“腔圆”，这是中国传统唱论对声乐演唱艺术最基本的美学要求；“字正腔圆” 是中国传统唱论中最主要的美学思想之一。在中国传统唱论中，字正，是指歌唱艺术中发音吐字的准确真切；腔圆，是指声乐演唱中行腔流畅贯通。可以用十二个字来概括“字正腔圆”的美学要求，那就是：吐字真切、以字行腔、字声相谐。

一、吐字真切

中国传统唱论非常讲究歌唱艺术中汉语的语言因素，重视歌唱艺术的语音特点，几乎每篇唱论都要讲四声，讲阴阳，讲开口闭口字等。例如：昆曲创始人、明代魏良辅的《曲律》、王骥德《方诸馆曲律》、沈宠绥《度曲须知》，清代李渔《闲情偶寄》、徐大椿《乐府传声》、王德晖、徐沅徵《顾误录》等都有很大的篇幅谈到字、音关系，而其中《度曲须知》、《顾误录》则几乎全部是谈字、音关系。为什么语言问题会在中国传统唱论中占有如此重要的地位呢?这要从早期中国传统唱论对歌唱艺术特征的论述中追究其根源。

我国最早较系统论及歌唱艺术的《乐记·师乙》篇在谈到“歌”的特征时说：

“歌之为言也，长言之也。说之，故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之足之蹈之也。”①

它认为：歌是“言”，是人们为了表达其思想感情而创造出来的咏唱形式。汉·班固亦曾说过：

“《书》曰：‘诗言志，歌咏言。’故哀乐之心感而歌咏之声发，诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。”②

既然“歌”是“言”在情感表达上的延伸、扩展、发扬，那么，“歌”也就必然一刻也离不开“言”，“歌”是

① 《乐记》.引自蔡仲德.中国音乐美学史.北京：人民音乐出版社，1995:351-353

"言"的艺术形态,否则,歌就会成为无源之水,无本之木。由此可见,中国传统唱论是建立在"歌咏言"基础之上的,它所追求的是"以言为本"的歌唱美学思想。

既然中国传统唱论认为"言为歌之本",那么,"字真"③对歌唱艺术来说就必然是其前提。《事林广记》在研究宋代"唱赚"这种歌唱艺术时指出:

"夫唱赚一家,古谓之道赚,腔必真,字必正,欲有微元掣拽之殊,字有唇喉齿舌之异,抑分轻清重浊之声,必别合口半合口之字。"④

此论提出了"字必正"的歌唱原则,为了使吐字在声音的"轻清重浊"之中都非常清晰,必须分别运用"合口半合口"等不同的吐字方法。可见,早在宋代以前,中国传统歌唱艺术实践对于"吐字"已非常讲究。

明代魏良辅提出:

"初学先从引发其声响,次辨别其字面,又次理正其腔调,不可混杂强记,以乱规格。" (《曲律》)

魏良辅还说:歌唱如果吐字不清,声音"虽具绕梁,终不足取"。⑤

清代,徐大椿在《乐府传声》自序中指出"昆腔"的演唱:

"靡慢模糊,听者不能辨其为何语,此曲之最违古法者。北曲……以南曲声口唱之,遂使宫调不分,阴阳无别,去上不清,全失元人本意。"⑥

由此可以看出,徐大椿认为吐字不清晰是最违背中国歌唱传统的。

他在《乐府传声·出声口诀》中对吐字的方法进行了深入的考查和研究,说:

"天下有有形之声,有无形之声。……欲改其声,先改其形,形改而声无弗改也。……总之,呼字十分真,则其形自从;其形十分真,则其字自协,此自然之理。"⑦

他在《乐府传声·交待》中还说:凡演唱自然应以清朗为最重要,"欲令人人知所唱之为何曲,必须字字响亮。"⑧只有吐字真切才能将字义表达清楚,字义不清,人们自然无从知晓曲中之情节,自然也就无法感受到曲的内容。

李渔在《闲情偶寄·授曲第三·字忌模糊》中把吐字作为歌唱艺术的核心问题提了出来。他说:

"然于开口学曲之初,先能净其齿颊,使出口之际,字字分明,然后使工腔板,此回天大力,无异点铁成金。"⑨

中国传统唱论注重吐字的各个环节,《顾误录·头腹尾论》中专门谈到这个问题,它说:

"字各有头腹尾,谓之音韵。声者出声也,谓之头;音者度音也,是字之腹;韵者收韵也,是字之尾。三者之中,韵居其殿,最为重要。计算磨腔时刻,尾音十居五、六,腹音十有二、三,若字头之音,则十且不能及一。"⑩

这表明:为了追求歌唱艺术中吐字的清晰,传统唱论把一个字分成出声——字头(声母),行音——字颈(介母:i、u、ü)、字腹(韵母和复韵母),以及字尾——收声归韵(复韵母的尾音:u\i、n、ng)等几个环节的

---

②《汉书·艺文志》,引自《中国美学史资料选编》北大哲学系编,中华书局1981年版

③,⑥~⑧,⑪~⑬,⑱,㉓~㉖,㉛,㉜~㉟ 吴同宾,李光.乐府传声译注.北京:中国戏剧出版社,1982

④ [宋]陈元靓.事林广记.见:陈幼韩.戏曲表演美学探索.北京:中国戏剧出版社,1985:53

⑤,⑮,㊱ [明]魏良辅.曲律.见:中国古典戏曲论著集成(五).北京:中国戏剧出版社,1980

⑨,⑰,㉒ [清]李渔.闲情偶寄·授曲第三·字忌模糊.见:中国古曲戏曲论著集成.北京:中国戏剧出版社,1980

⑩,⑲,㉑ [清]王德晖,徐沅微.顾误录·头腹尾论.见:中国古曲戏曲论著集成.北京:中国戏剧出版社,1980

发音方法。不但指出了字分头腹尾,而且强调了收声归韵最为重要。

从李渔和徐大椿等人的论述可以看出:吐字是体现中国传统唱论"字正腔圆"美学思想的一个重要方面,是所有唱论著作共同关心的问题。那么,为什么历来的唱论家均如此重视歌唱的发音吐字呢?这与汉语的语音特征血肉相关。字正腔圆的美学法则,正根植于我们民族的语言。

汉语言属于汉藏语系声调语言,汉字的发音有它特殊的规律,它是单音节字,每个字的字音都是以声和韵结合构成的字音整体。中国传统唱论强调吐字真切是对汉语发音特点的艺术化处理。

经过千百年的歌唱艺术实践,在中国历代众多声乐艺术家的共同总结提炼下,中国传统唱论形成了一整套有关吐字发音的原则、艺术规律和方法技巧。

概括起来,中国语言发音的特点主要表现为五音、四呼、四声、十三辙等方面。下面分别加以具体论述。

五音:徐大椿《乐府传声》"⑪中说:"喉、舌、齿、牙、唇,谓之五音。此审字之法也。声出于喉为喉,出于舌为舌,出于齿为齿,出于牙为牙,出于唇为唇,其详见《等韵》、《切韵》等书。"

这段话说明,传统歌唱艺术中的所谓"五音",是指唇、舌、齿、牙、喉五个部位,主要是针对吐字提出的发音要求,着力在声母上。

四呼:是根据韵头或介母的不同对韵母所作的四大分类——开、齐、撮、合。对此,《乐府传声》说:

开、齐、撮、合,谓之四呼。此读字之口法也。开口谓之开,其用力在喉。齐齿谓之齐,其用力在齿,撮口谓之撮,其用力在唇。合口谓之合,其用力在满口。欲得此字,必得此字之读法,则其字音始真,否则终不能合度,然此非喉舌齿牙唇之谓也。盖喉舌齿牙唇者,字之所从生;开齐撮合者,字之所从出。"⑫

这段话指明,"四呼"是五音各自不同的唇型。《辞海》圹等呼"条目中对"四呼"有"质言之,就唇的动作为分类标准"的解释。因此,"四呼"主要是针对行音(发音过程)时的口型——唇的形状变化而言,它着力在韵母上。

徐大椿还说:

"喉舌齿牙唇,各有开齐撮合,故五音为经,四呼为纬。今人虽能知音之正,而呼之不清者,皆开齐撮合之法不习之故也。"⑬

由此可见,在中国语言中,五音各有四呼。如果在"五音"出声之前,能掌握各字字头发音的着力点,知其分寸所在,然后再参照开、齐、撮、合等四呼之法,吐字才能准确清晰。

四声:王骥德在《方诸馆曲律·论平仄》中说:

"四声者,平、上、去、入也。平谓之干,上去入谓之仄。曲有宜于平者,而平有阴阳。有宜于仄者,而仄有上去入。乖其法,则曰'拗嗓'。"⑭

由此论述可以看出,四声是中国歌唱艺术中吐字的字音声调,如果声调不准,唱起来就会"倒字"——改变字意。例如:"中"念倒了就会变成"肿"或"重";"好"念倒了就会变成"豪"或"耗",字意显然就不一样了。

讲究语音的"四声",是中国语言中一个很重要的特点。魏良辅在《曲律》一书中说:

"五音以四声为主,四声不得其宜,则五音废矣。"⑮

他认为:"四声"是"五音"的基础,如果演唱中将上声扭做平声,去声混作入声,都属于交代不清楚,

---

⑭,⑯,⑳,㉙,㉚ [明]王骥德.方诸馆曲律.见:中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1980

吐字就无法真切准确。因此,他提出:对四声必须逐一考查研究,务必十分准确。他还说,如果因为故弄玄虚而导致四声反误,此举断不可取。

如果说魏良辅《曲律》中仅仅是提出了"四声"的重要性,王骥德在《方诸馆曲律》中,则对"四声"进行了深入的研究。在《论平仄》中他对平仄的规律进行了归纳,指出:

"盖平声,声尚含蓄,上声促而未舒,去声往而不返,入声则逼侧而调不得自转矣。"[16]

他认为,如果四声使用不当,不仅会影响歌唱艺术的吐字而且影响发声,致使听者逆耳,唱者也觉得拗口,这样,必然会影响歌唱艺术美的创造。由此可见,"四声"在中国传统声乐艺术中占有重要的地位。

十三辙:是用来为韵母字尾收声、归韵用的十三种韵脚。周德清《中原音韵》中原为十九韵辙,后来以北京语音为标准归纳为十三韵。"归韵",是汉藏语系声调语言中一种特有的语音现象。如果不讲收声归韵,字就没有了根,唱出来就无法深切传情。李渔特别强调:"归韵"是为慢曲而设置的吐字技巧,一字一板或一字数板者,"皆不可无"[17]。

徐大椿也很强调"归韵",他在《乐府传声·收声》中说:

"天下知出声之法为最重,而不知收声之为尤重。"[18]

基于"韵"在中国语言中的重要地位,中国传统唱论要求声韵母的过渡浑然一体,收声归韵自然贴切,十三辙是中国传统歌唱艺术中使音色贯通和发音吐字线条统一必不可少的手段。

中国传统歌唱艺术讲究出声、行音和收声归韵。如果声母含糊不清,叫做"吃字";五音无力,不讲收声归韵,叫做吐字"飘浮";而四声反误,叫做"倒"字;咬字力浊、过死、过狠,声、韵母分解生硬过火,叫做"口紧"。这些错误的发音方法,导致吐字囫囵吞枣、音讹义反,都是违反我国传统声乐审美原则的。因此,除了要求声母五音有力,尖团分明,四声正确,介韵母清晰响亮以外,还要收声归韵才能求得字音的圆满动听。其中一环不谐,吐字便会失真失美。这样,在讲求语言与音乐紧密结合的歌唱艺术中,字真义切自然也就成为中国传统唱论关注的重要问题之一。"五音"、"四呼"、"四声"、"十三韵辙"(收声归韵),形成了中国传统歌唱艺术体系在发音吐字上的一系列基本原理和原则。这些基本原理和原则保证了我国传统歌唱艺术对字音清晰圆满的美学追求,这一中国民族声乐旋律的语音化特点,使中国歌唱艺术的韵味美散发着迷人的芬芳。我国传统唱论中的四声和音韵有它独特的美学构成,这些特有的对于语音字韵的审美要求,表面上看来变化十分复杂,然而,它是以能为北方人听懂作为其观基础的,合乎此基础,字则正,音则美;反之,中国传统歌唱艺术的声韵美以至其声乐美,就会首先从这一环上遭到破坏。这说明,语音美是通过字义来表达其声乐美学追求的,这正是中国传统唱论美学追求字真义切的意义所在。

二、以字行腔

在歌唱艺术中,言与歌的关系是一个重要的问题。其特点是:歌是服从于言的,由语音生发旋律,乐汇是语言音调的音乐化。于是,中国民族歌唱艺术就特别强调根据什么字,产生什么腔,强调歌曲中旋律的决定性作用。这就是中国传统唱论产生"以字行腔"歌唱美学要求的根本原因。

"四声"是汉语言字音的抑扬回旋,其本身就有一种音乐性。例如,"扬",有着明显的上行音调;"抑",则有着明显的下行音调。我们以北京语音的四声为例,看看它们的音调特征:

阴：其音调高且平，音调调值似：i—；

阳：其音调上扬，如上行音阶，音调调值似：5i；

上：其音调婉转回旋，音调值似：163；

去：其音调下滑，如下行音阶，音调调值似：i3。

如果将它们反过来，不仅北京地方的语音美感丧失殆尽，而且完全变成另外一个地方——河南语音的音调特征：阴：5i；阳：i3；上：i一；去：163。

中国传统唱论认为行腔要受到语言—语音的制约。王德晖、徐沅徵《顾误录·度曲得失》中，对行腔要求：

"有专于模拟腔调，而不顾板眼。或又专主板眼，而不审腔调，均系一偏之病。惟腔与板两工，唱得出字真，行腔圆，归韵清，收音准，节奏细体乎曲情，清浊立判字面，久之娴熟，则四声不召自来，七音启口而即是，洗尽世俗之陋，传出古人之神，方为上乘。"[19]

从这段话中可以看出，"四声"不但是形成中国古代诗词的声韵基础，同时也是产生中国传统声乐基本乐汇的基础。字音扬则音调扬，字音抑则音调抑，音调以语音为本。

明代的王骥德十分强调歌唱艺术中"字"与"声"的结合，他在《方诸馆曲律·论腔调》一章中说：唱词，有多种格式，唱词行腔也有与之相符合的各种格式：有的"字多声少"，讲究"抢带顿挫得好，字虽多如一声也"；有的"声多字少"，唱一声，讲究在高下抑扬、宛转中"包裹数字其间也"[20]。

《顾误录·度曲八法·做腔》中提出的运腔审美理想是：

"……字为主，腔为宾。字宜重，腔宜轻。字宜刚，腔宜柔。反之，则喧客夺主矣。"[21]

李渔在《闲情偶寄·教白第四·高低抑扬》中说：

"曲文之中，有正字，有衬字。每遇正字，必声高而气长；若遇衬字，则声低气短而疾忙带过。……一段有一段之主次，一句有一句之主次，主高而扬，客低而抑，此至当不易之理，即最简极便之法也。谓缓、急、顿、挫。"[22]

在这里，李渔把吐字归韵与歌曲的行腔规律结合起来进行研究，他提出：行腔的"高、低、轻、重、抑、扬"主要是依据歌词中的字意来设计的，因此，也只有按照生活常理深入研究歌词的内涵意蕴，才能够真正掌握其演唱规律。由此可见，行腔，主要是字与音之间的关系，它决定着歌唱艺术的风格和韵味。

徐大椿对演唱行腔问题的研究非常具体。他认为，南曲的演唱以连为主，北曲的演唱以断为主，断腔之法与吐字的关系甚为密切。他在《乐府传声·断腔》中说：

"……不特句断字断，即一字之中，亦有断腔，且一腔之中又有几断者；惟能断，则神情方显，此北曲第一吃紧之处也。"[23]

从徐大椿对断腔的论述中可以看出，他对行腔的研究是建立在深厚的实践基础之上的，只要我们稍加注意，就不难得到验证。河北梆子与越剧的演唱区别就是典型的例子：河北梆子铿锵有力，其演唱讲究断腔和喷口；而越剧是很缠绵的，假如用一字一蹦的喷口法去演唱，越剧的韵味就会丧失殆尽。

徐大椿的《乐府传声·徐疾》中，对中国传统唱论中"起、收、疾、徐、催、撤"等行腔技巧也有专门的论述：

"曲之徐疾，亦有一定之节。始唱少缓，后唱少促，此章法之徐疾也；闲事宜缓，急事宜促，此时势之徐疾也：……然徐必有节，神气一贯。疾亦有度，字句分明。"

他提出：歌唱中的"徐"而使节奏散漫无收和"疾"而使吐字糊涂一片都是歌唱之大忌。在演唱中，即

使表现急迫的内容，也必须字字分明，干干净净，快而不散，快而不乱，没有一个字是轻易带过的。特别是歌词中重要的字，必须顿挫有致地发出，使“听者聆之，字句甚短，而音节反觉甚长，方为合度”[24]。

徐大椿在《乐府传声·顿挫》中还提出：换气应当根据歌曲的表现内容来设计，如果演唱者没有弄清楚歌词的“文理”，就不会知道歌曲应该在何处换气。如果演唱一首歌曲时：

“一调相传，守而不变，少加顿挫，即不能合着板眼，所以一味直呼，全无节奏，不特曲情尽失，且令唱者气竭；此文理所以不可无也。”[25]

由此可见，徐大椿把歌唱中的换气视为演唱艺术能否传神的关键，然而“换气”又必须弄清楚歌词的“文理”。“文理”即词意，以及根据词意所产生的歌词的抑扬顿挫。如果“文理”不通，不仅演唱会“曲情尽失”，而且会使“唱者气竭”。徐大椿在《朱府传声·断腔》中还说：

“然断与顿挫不同。顿挫者，曲中之起倒节奏；断者，声音之转折机关也。”[26]

因此，演唱者必须通过歌词的“文理”去掌握歌词的朗诵节奏，如果歌词必须这样朗诵，演唱节奏就不妨在此基础上略为有所伸缩，这才是掌握“换气”技巧的诀窍。

“气口”是歌唱艺术的呼吸问题。中国传统唱论关于气口问题的研究，早在芝庵《唱论》中就有，其中许多关于歌唱呼吸技巧的总结，如“偷气、取气、换气、歇气、就气”等，至今都是歌唱艺术训练的关键问题。既然气口在中国传统唱论中是情感抒发——传神的关键，演唱中的气口就必须安排得巧妙得当，运用得灵活自如，以使行腔音色饱满、吐字清晰、抑扬从容、顿挫分明。正是在这样的传统唱论思想的指导下，中国传统歌唱艺术的实践者在长期的演唱艺术实践中总结出复杂多样的换气技巧，如：明气口、暗气口、紧换气、慢换气以及储气、托气、用气、蓄气、偷气、就气、歇气等等，并且对每一种换气方法都有明确的要求，如：明气口款式自然、蓄势得力，暗气口连断巧妙、不露痕迹，大段紧唱流畅响堂，行长腔游刃有余……。这些“气口”，正是中国传统歌唱艺术由真入美的艺术创造技巧。总之，中国传统声乐艺术的美的创造，全然离不开气口技巧。气口一乱，各种声情技巧都会受到严重影响，甚至不能实现，往往致使演唱捉襟见肘、声嘶力竭，有时连字义、乐句也搞得支离破碎。高超的气口技巧，则能为所有的声情技巧效果增光增色，使行腔大放异彩，不但动人以情，飨人以美，而且余音绕梁，回味无穷。

如果说，腔的本身如同绘画中的素描，那么，演唱中的行腔就是对它浓墨重彩或轻描淡写地烘托渲染。行腔不但使旋律音调焕发光彩鲜明，而且使它活了起来、动了起来，以其鲜活的韵味美去强烈地感染观众的心。所以，行腔的目的在于表情，即：怎样运用声乐艺术手段实现美的创造，把旋律音调中潜在的人物激情变成活生生的感性听觉形象。

三、字声相谐

如果说在我国传统唱论中，“吐字真切”和“以字行腔”是演唱技巧的基本要求，那么，“字声相谐”则是在二者基础上对歌唱艺术的美学追求与必然结果。对字的遵循是“真”，对声的追求则是“美”，同时，字与声又必须相融相谐，从而形成真与美的统一。

早在宋代，沈括在《梦溪笔谈》中就说：

“古之善歌者有语，谓“当使声中无字，字中有声。”凡曲，止是一声清浊高下如萦缕耳，字则有喉唇齿舌等音不同。”

此处,沈括明确提出了字与声的差异。接着他论述道:

"当使字字举本皆轻圆,悉融入声中,令转换处无磊块,此谓'声中无字',古人谓之'如贯珠',今谓之'善过度'是也。如宫声字而曲合用商声,则能转宫为商歌之,此'字中有声'也,善歌者谓之'内里声'。不善歌者,声无抑扬,谓之'念曲';声无含韫,谓之'叫曲'"[27]。进一步论述了中国传统歌唱艺术中如何由字入声、字声相谐的重要美学原则:"声中无字,字中有声"。此论强调吐字与发声的关系中声的意义,认为不能为吐字而损害优美的歌唱发声。这里,沈括已经注意到字、声统一是歌唱艺术的整体性问题,在强调声的同时,并不忽略字的本身,所以在后面的一段论述中他又说:

"古诗皆咏之,然后以声依咏以成曲,……唐人填曲,多咏其曲名,所以哀乐与声尚相谐会。"[28]

由此可见,沈括追求的是字与腔、字与声这二者的完美统一。

因此,我们不能简单地仅仅从字面上理解"声中无字"的意思,"声中无字",真能无字吗?歌唱艺术如果去掉歌词,与丝、竹、管、弦还有什么区别呢?"无字"是说不能让吐字影响发声时的声音,歌唱艺术中那种非常连贯畅通的优美歌声,不能因为追求吐字清晰就被破坏掉,不能以字害声。这才是"声中无字,字中有声"的真正含义。

由于汉语言语音特点的影响,在我国传统歌唱理论中,对字、声有机结合的研究十分精细深微。王骥德在《论腔调》一章中提出:由于各地的语音不同而导致不同声腔的歌曲出现,才会"有秦声,有赵曲,有燕歌,有吴欤,有越唱,有楚调,有蜀音,有蔡讴。"[29]因此,演唱自然应当以各地方的语音为正。在《论阴阳》中,王骥德通过对元代周德清《中原音韵》的分析,对音声问题提出了自己的看法,他认为,因为五音本身有高有低,高音必然轻扬,低音自然沉郁。

"倘宜揭也而或用阴字,则声必欺字;宜抑也而或用阳字,则字必欺声。阴阳一欺,则调必不和,欲诎调以就字,则声非其声;欲宜字以就调,则字非其字矣!毋论听者逆耳,抑亦歌者棘喉。"[30]

这些论述无疑是建立在大量演唱实践基础上的经验总结。它说明,在我国传统唱论中字和声是一个协调的整体,字、声不协是歌唱艺术中最大的失真失美。

徐大椿的《乐府传声》从演唱技术的角度谈到了字声相谐的重要性。

在《收声》篇中,他说:

"自出声之后,其口法一定,则过腔、转腔,音虽数折,而口之形与声所从出之气,俱不可分毫移动。盖声虽同出于喉,而所著力之处,在口中各有地位,字字不同。如开口之喉音,其声始终从喉著力,其口始终开而不合;闭口之舌音,其声始终从舌著力,其口始终闭而不开。其余字字皆然,斯已难矣。至收足之时尤难,盖方声之放时,气足而声纵,尚可把定,至收末之时,则本字之气将尽,而他字之音将发,势必再换口诀,略一放松,而咿哑呜乙之声随之,不知收入何宫矣。……越有顿挫,则不但本字清真,即下字之头,亦得另起峰峦,益觉分明透露,此古法之所极重,而唱家之所易忽,不得不力为剖明者也。"[31]

他指出:出声之后,接着就是行腔,发声和吐字的气同出一处,口形改变必将影响到气息的运动,要使吐字清晰又不影响发声,本身就已非常困难了,然而,"至收足之时尤难",因为收声的时候要换气,所以,"收声之时,尤必加意扣住",就像写字一样,每笔结束的时候,越要加倍着力,演唱也是一样。徐大椿通过对收声问题的论述说明,因为气息同时影响到吐字与发声,所以,字和声是密不可分的。徐大椿提

㉗,㉘ [宋]沈括.梦溪笔谈.见:文化部艺术研究院音乐研究所编.中国古代乐论选辑.北京:人民音乐出版社,1987:195

出的收声转折应自然有度以及收声时不能失“本字清真”的要求很值得我们重视。

在《交待》篇中，他说：“然有声极响亮，而人仍不能知为何语者，何也?此交待不明也。”什么叫“交待”呢？每唱一个字，必有字头、字腹、字尾，必须要把字头、字腹、字尾全部唱完，然后再唱下一个字，这样才能字字清楚。如果一个字的字音还没有唱完，或者虽然已经唱完但音还没有收足，或音收足了而在交界的地方没有截然分开，或虽然截然分开了但下一字的字头没有能及时变过来，都是交代不清。他说：

“况声音愈响，则声尽而音未尽，尤之叩百石之钟，一叩之后，即鸣他器，则钟声方响，他器必若无声，故声愈响，则音愈长，必尾音尽而后起下字，而下字之头，尤须用力，方能字字清澈，否则反不如声低者出口清楚也。凡响亮之喉，宜自省焉。不得恃声高字真，必谓人人能晓也。”[32]

正因为字为主，声为辅，所以声不可压字，所以愈是嗓音响亮者愈要注意，不可自以为声音好吐字就真切。由此可见，徐大椿所倡导的是一种由吐字真方可入演唱美的歌唱美学观念。

徐大椿还说：

“腔之高低，不系声之响不响也。……使人远闻，谓之声高：揭起字声，使之向上，谓之音高。……如此字要高唱（音高），不必用力尽呼，惟将此字做狭，做细，做锐，做深，则音自高矣。”[33]

他认为：音与声大不相同，所谓“高音”是音高，而不是“声高”；吐字用力“声高”而不是“音高”。于是，“音高”和“声高”就有不同的演唱方法。同样，“低腔与轻腔”也不同。

“轻腔者，将字音微逗，其声必清细而柔媚，与重字反对。若低腔则与高字反对，声虽不必响亮，而字面更须沈著。凡情深气盛之曲，低腔反最多，能写沈郁不舒之情，故低腔宜重，宜缓，宜沈，宜顿，与轻腔绝不相同。……今之唱低腔者，反以为偷力之地，随口念过，遂使神情涣散，语气不续，不知曲之神理，全在低腔也。”[34]

这里，徐大椿强调：高低与轻重完全不同，有许多人误以为轻重就是高低，所以唱高音的时候用力喊叫，唱低音的时候则随口带过，这是不对的。因为：

“高低者，调也；轻重者，气也：响不响者，声也；似同而实异，细别之自显然。轻者，松放其喉，声在喉之上一面，吐字轻圆飘逸。”

他还进一步论述了轻重的演唱方法，说：

“重者，按捺其喉，声在喉之下一面，吐字平实沈著。有轻而不响者，有轻而反响者，有重而响者，有重而反不响者。”[35]

徐大椿认为，轻重又绝不是响不响。但是，演唱中轻重抑扬等“声”的演唱技巧与吐字发音有着十分密切的联系，“声”和“字”必须相从相谐才能既真又美。

为了体现对字真和声美协调统一的艺术追求，中国传统唱论对歌唱艺术吐字的各个环节都要求发挥出最大限度的艺术魅力。表现语言、美化语言是中国传统唱论最大的优点和特点，它往往通过一个唱段中典型的字，生动而形象地表达出人、物、特定环境中特定的感情，把人物的内心世界揭示得淋漓尽致，给听众留下深刻的印象。魏良辅在《曲律》中说：

“至如过腔接字，乃关锁之地，有迟速不同，要稳重严肃，如见大宾之状。”[36]

发声与歌唱是两个不同的概念，如果仅仅追求发声的完美，明亮的声音压倒一切，那就会使观众既听不懂是什么词，也听不清是什么字，也就更不知道唱的是什么事。如果把歌唱艺术变成单纯的发声，

那就完全失去了歌唱艺术的特性和意义。中国传统唱论中的“以字行腔,字声相谐”体现出真与美协调统一的美学思想。

通过以上对中国传统唱论有关行腔艺术理论的分析可以看出,中国传统声乐艺术的美,首先是重视语音的美,字音正,才有可能由语音美生发出去产生行腔美,才有可能进而达到“字正腔圆”的声乐艺术境界。

声、韵就其本身来说,都属于歌唱艺术的形式美范畴。然而,它们又与字——歌唱内容的载体有着极为密切的联系。这样一来,声、韵就成为中国歌唱艺术发声吐字的基础。中国传统唱论追求歌唱艺术吐字真切是基于这样一种观念:歌唱艺术不同于器乐演奏艺术,它有歌词,能直接通过歌词表达内容,如果歌唱中的歌词听不清楚,就不能称其为歌唱艺术。在致力追求歌唱艺术吐字之真切的我国历代唱论中,“字”是“味”之根,“字正腔圆”即为了使吐字在婉转的唱腔中做到字音清晰、内涵饱满、送远达听,以此达到中国传统唱论的歌唱美学追求。

中国传统唱论在强调歌唱内容的基础上,极为重视歌曲演唱的韵味美。而韵味美的创造又必须通过语音化的旋律音调来完成。中国传统歌唱艺术的韵味,存在于音符、节奏之间,存在于运腔、用嗓的演唱技巧里。它那因字而异、快慢相间的声乐演唱艺术表演美学要求,洋溢着韵味浓郁、音律隽永的民族声乐色彩,这正是中国传统唱论中字正腔圆美的集中体现,也是中国民族声乐演唱艺术创造出来的、独特的审美特征。

原刊《音乐探索》2001年第2期

论中国图案艺术中的民族精神

邢庆华

中国图案是中国艺术中重要的组成部分，随着中国文化的发展，中国图案受到极大的拓展与推进，它的运动轨迹始终是以中国民族精神为核心，形成了富有中华民族的鲜明特色。

一

人类的精神现象是观念形态的表现，是人类哲学思维的综合反映，精神呈现于艺术便产生所谓的“艺术精神”。然而，精神在人类艺术中的反映并非千篇一律，它必然植根于各个国家、民族文化的深层结构——哲学而有所不同。换言之，艺术精神必然随同它的艺术品受到自身社会文化深层结构和心理氛围的影响而显示出自己特定的面目。中国图案从一开始就表明了它与哲学的自觉联系，决定了它不可能以纯粹独立的个体脱离自己的文化背景而求得孤立发展，而只能以“点”的位置自居在传统文化网络的框架之中，和其他不同类型的文化维系着内在联系，从而产生出富于中华民族精神的“生命节奏”。由于中国文化和艺术的特定内涵使图案艺术在自身视觉形态的背后蕴藏着许多深不可测的精神意向，而这些从属于哲学范畴的精神意向通过图案这一中介表现出来，使得中国图案原先基于原始文化得到发展的艺术现象有了一个可靠的民族精神为基础。

中国原始图案的产生突出地反映了我国先民的特殊观念、心理状态和在其智力水平及想象中的创造才能。它的外在形式本身一方面表明了原始人超越自然的“视觉思维”的审美能力；另一方面又深刻地依附于以人的主体精神为原动力的哲学观念。在原始时代，对于图案来说，与其说是装饰和美化，倒不如说是以美的智慧在描绘“观念”。图案在当时成为大部分被用作索取需要过程中人的心理和自然现象“互渗”的视觉参照系，是人对自然抗争的意志和精神力量的表示。当然，原始时代的精神意识是极其迷信而虚幻的，但它在一定程度上标志了中华民族精神文化的开端，深刻地显示出中国图案艺术内在的抽象性和表现性，孕育并促进了中华民族伟大、丰富的艺术世界。

在原始彩陶图案中，我们不难发现：“人头像往往在额顶有一开口，例如，半坡出土的人面鱼身图以

及甘肃仰韶文化的人面鱼身图案,头顶的线条总是留有一缝口。据民俗学的解释,这是供人的灵魂出入而有意设置的。"[1]毋庸置疑,中国原始时代灵魂不死的观念其普遍性给中国早期的文化(其中包括图案艺术)注入了奇特的想象力与旺盛的生命力,甚至在今天被认为属于物理概念的影子现象在"原始思维"中也有着特殊的意义。列维·布留尔曾经指出:"中国人拥有与生命和可触实体的一切属性互渗影子的神秘知觉,他们不能把影子想象成简单的光的否定。"[2]由此可见,原始时代这种"伪科学"(从实践意义上指原始时代神话、巫术的科学性)[3]精神的笼罩,使得中国原始图案充满了神秘的色彩,显示出超越自然和表现心灵的精神特性。因此,中国原始时代的图案其外在形式的高度抽象性和表现性首先是源于精神观念的需求。它表现了原始人心灵的震荡,表现了原始人与自然抗争的巨大力量,同样也表现了原始人高超的审美能力和独特的艺术表现力。可以说中国图案艺术中民族精神的第一根主线应当是基于原始文化体系内部自发的那种抽象性和表现性而得到延伸的。

二

当基于原始文化的中国原始图案步入奴隶社会以后,原有的这些精神特性便增添了新的内容从而显得复杂起来。因为原始时代保留下来的那种血缘氏族宗法关系给原始时代以后的文化艺术带来了复杂的双层结构。其中人与人的关系突出地掩盖着人与物的关系。"人的关系"开始成为民族文化心理结构的主要矛盾,于是,原始时代单纯的"神灵意识"在很大程度上转而被中国最早期阶级对立后的"人的哲学"观念所代替。这种新的文化形态的复杂性渗透到中国商、周时代的青铜文化中。如各种礼器、乐器等工艺品在当时成为"明贵贱、别上下"的标志;青铜上的图案花纹其精神意象也从纯粹的"原始思维"方式转变为以人权为复杂内容的更深的哲学层面。那种神秘、复杂而又气势宏大的外部形式(包括青铜器造型)成了统治阶级威严的象征。然而,这种由人的对立关系介入以后所导致的艺术形式的纷繁现象终究难以改变中国图案内在的精神实质。简言之,中国图案原有的抽象、表现的精神特性却有增无减。饕餮纹、夔龙纹、鸟纹、云雷纹等纹饰生生不息地被劳动者创造出来,成为中华民族亘古的精神结晶。因此,透过划时代的商、周青铜器图案,我们看到的是创造者超越自然、超越人生的内在生命和外在世界相对抗的精神观念;看到的是中国古代劳动人民在想象领域里所渴求的美:"它醉心于怪异、遥远的、奇迹般的不能达到的东西, 或者说创造者有意采取这种有力而持久的形式从而一心想超越自身的局限,使自己同外界同化,最后达到升华而与宇宙精神与无所不在的生命的精神合二为一。"[4]中国青铜时代图案艺术相对复杂的精神内容和原始时代所延伸而来的抽象、表现精神主线的印合,表明了中国图案艺术的民族精神在商、周时代达到了极高的境界,使图案艺术表现出高度纯熟的风采,形成了有中华民族精神的"青铜风格"。

承商、周青铜图案之后,中国图案民族精神的高潮不断衍进。在商、周青铜器图案风貌形成的同时,另一种强烈的民族精神已贯穿其中了,这就是萌发于商周时代的"中和"精神。

"中和主义"是中国传统文化思想的根本精神,也是中国古典美学的原则和道德伦理原则,作为中国封建社会前期艺术尤其汉、唐的图案艺术深受其影响也是十分必然的,使得中国图案在漫长的历史发展中形成了自己特有的民族精神与民族性格。

我们说"中和"思想首先是在周文化处理"人道"的"中行"思想基础上产生的。而"中行"的基本思想

就是“允执其中”，要求把握事物恰到好处，诚如《周易·履》卦象辞言：“中不自乱也”，《周易·泰》封象辞：“尚于中行，以光大也。”孔子继承这一思想，提倡“中和”，主张“礼之用，和为贵，先王之道，斯为美”(《论语·学而》)。就是为追求在礼的节制下使心理和伦理、个体和社会达到“和”，达到统一。据史料所载，春秋的季札论“和乐”，也是站在伦理道德的立场上，将“周乐”理想的音乐对立关系归结为“中和”，而最终曰之：“盛德之所同也。”因此，“中和”思想不仅成为中国社会自周代几千年以来伦理、政治的基本原则，同时也是中国社会几千年来文化艺术(其中包括图案艺术)理想的审美原则。

“中和”作为一种精神观念的审美原则，它是辩证的。为此，“和”的结果意味着万事万物的生成，是“合二为一”的表现，它承认差别、杂多、矛盾、对立的普遍性。所以中国古代常常将哲学、美学、伦理学范畴以成对形式出现看来是不无道理的(如文与道、诗与志、礼与乐、乐与德、形与神、意与境、意与言等)。由此不难看出：无论在商、周青铜器图案的复杂局面中，还是在以后秦汉、唐等时代的图案艺术发展中，我们都可以感觉到这种“和谐”精神中“内聚力”的存在。

“中和”精神作为中国传统的审美理想凝聚在汉代图案上所闪烁的光芒也是奇异而又丰富的。故此出现了两类较对立的装饰形态。一类是继商、周青铜器图案的独特面貌之后，再经春秋战国的变革和发展形成了汉代自身装饰风貌——抽象的具有强烈运动感的图案形象。如各种漆器、锦绣、瓦当、陶器、铜车纹饰等等，它体现出冲破一切而又轮回宇宙间的人的内心情绪的运动，而又丝毫不失精神和物质的和谐与统一，这类图案为达到人的主体精神的和谐，在物质表现形式上常借助器物装饰的循环或以稳定性的区划以及穿插几何形等手法；另一类是在“和”的精神气氛中寻求与之相应的静态的表现方式，一种井然有序的特性，即所谓“米字格”和“四方八位”的装饰手法。这类图案的整体精神风貌主要体现在汉代大量的铜镜纹饰中。

总之，中国图案中的和谐精神首先是在伦理道德的前提下产生的，为了达到“和”的审美理想以合乎中国古典艺术的精神特征，其图案形式时时抓住内在结构的平衡关系，使一切对立、复杂的形态在平衡、和解的思维模式中具有很强的内聚力和向心力，无论表现动势或表现静态都极其自如地以“中和”精神为内在支撑力，所以说“中和”精神自商、周起给中国图案的精神面貌带来了极大影响，它是继原始文化的抽象表现精神特征之后成为中国图案艺术得以延续、发展的第二根精神主线。

三

在抽象、表现，以及中国古典“中和”精神的引导下，中国图案以其自身“心灵的节奏”顽强地发展着，它丝毫不回避任何新的社会历史条件下产生的各种新矛盾，而是以豪迈的气概瞻望在新的社会历史条件下去磨砺自己艺术精神的锋芒。在中国古代外来文化被汉文化同化的过程中(如佛教文化的禅宗化)，图案充当了形象而鲜明的角色。尤其引人注目的是，中国隋、唐时代以佛教为题材的图案艺术在敦煌艺术宝库中所展示出来的同化力无不让后世中外观者折服。英国的L.比尼恩对中国的这种同化力有过惊赞，他说：“奇怪的是，中国这样一个以实践理性著称；有着普遍的世俗性情的民族，在解释外国宗教的时候竟具有这样一种才能——如此单刀直入地通过他的艺术使精神观念得到表达。”[5]比尼恩的这一惊赞并不过分，因为在中国持续七八百年的佛教文化中这种汉化能力是确凿无疑的，无论文学、音乐、建筑和雕塑以及绘画、图案等艺术门类都具体地显示了这种能力。敦煌的彩塑、彩绘、壁画、藻井图

案、佛龛图案等都同样表现出中国文化原有的遒劲有力、粗犷质朴和其后的优美生动、宛转自如等中国气派。在这种深受佛教影响和变化的过程中，我们不仅理解到中华民族的同化能力，而且还看到了通过佛教文化在中国古代的传播，使之进一步激发出中华民族机体中具有的人性至善的一面，使之成为中国文化创造灵感的源泉之一。因此，从哲学根源看，佛教文化最终成了中国民族精神中那种超越内心的宗教性与道德性的糅合体。

从美学角度看，中国文化所反映的美主要在于它内在的精神特性，它所要表示的是伦理的和谐与精神世界道德的秩序。为此，“和谐”成了中国人作为一种精神特性而使之通向人的主体的、内省智慧世界的精神媒介，是人的情感与理智的统一。其精神实质使中国图案和中国绘画、文学、音乐等艺术种类的审美本质达到了趋于一致的可能。

我们知道，象征性图案在中国早期历史中当推之以龙凤。就最早的意义说，龙与凤代表着我们古代民族中最基本的两个单元。龙是原始夏人的图腾，凤是夏、殷人的图腾。因此，把龙凤当作我们民族发祥和文化肇端的象征，可以说再适当没有了。就其最直接的意义来说，以龙、凤作为中国历史上最早的图腾崇拜本身就是一种象征性的表现。就视觉形态方面而论，象征性是指特定意义上的表现性符号；从精神内涵上看，它是中国传统“中和”精神的充实、丰富和拓展。例如龙在封建社会象征皇帝的最高权力，同时必有凤作为皇后的象征与代表；同样，有法轮、宝伞、法螺、白盖、莲花、宝瓶、双鱼和盘长象征佛教中的八宝，就必有刀、葫芦、拐杖、笛、莲花、竹管、响板和花篮象征道教中的八仙，这些象征的表现方式无疑体现了中华民族传统的美学意识，体现了中国哲学中对以人为主体精神的美与爱的追求。

以“中和”精神为基础的中国文化心理结构其发展由于注重自身的内部体系，这就给它的运动方式带来了平面循环的圈形特征(相对于立体螺旋式运动)。它促使中国古代的宇宙观强调“生生不息”地发展、变异，从而提倡“君子以自强不息”的精神，这显然是中国古代文化思想的精华。然而，由于缺乏历史指向，使得它的运动轨迹始终循环在自身封闭的圆圈内部。犹如王夫之所言：“动静无端”，“治乱循环”(王夫之《思间录·外篇》)。类似的情形很多，如中国戏曲舞台上的跑圆场，发音的“字正腔圆”、“梅花桩”、“太极拳”等无不说明中国古代善以循环方式来体现和谐美的理想。同样，这一理想自古以来在中国图案的形式构造中也得到了完美的体现。从原始时代彩陶纺轮上的几何形旋纹到敦煌藻井图案中的“合耳兔”；从唐代鎏金银盘上的“龙头鱼身”到清代的各种“喜相逢”，均以内部循环结构这一表现形式出现。它为中国图案基于“中和”精神这根主线的整体发展趋势增添了丰富的精神内涵。

中国哲学思想的自我完善，不断推动着中国图案追求完善的精神境界，它像中国其他艺术一样侧重于时间的流动，追求心理上的时空关系，就是说，心灵的表现可以突破客观时空的限制从而达到主观意识上的完美。如将百花齐放一身，使万物聚会一体；描绘荷花不忘表现泥中之藕，勾画兰草也须见到土下之根等都是中国艺术审美理想中抽象、表现精神与“中和”精神的有机统一。

中国图案自古以来深受民族精神的渗透，使中国图案艺术的整体形象显得丰满而又雄厚、庄重而又质朴，它内在的精神气质是世界上任何国家的装饰图案所不可比拟的，显示了中国古代哲学思想和中国古典美学思想的高度统一，从而使中国图案的外部形式在总的主体精神指导下产生出一个强烈而独特的民族风貌。

四

综上所述，以中国哲学思想为前提，在中国文化网络框架中发展，运用“抽象”、“表现”精神与“中和”精神这两根主线并行贯串于整个中国图案内部的势态是体现中国图案艺术民族精神的根本所在。虽然中国历史的种种变迁使得图案的题材、精神风貌和风格特征呈现出各时代之间一定的差异，然而，富于理想追求、对世界采取独特观察、表现的方式以及以自我中心态度为最高目标的精神特性却始终如一，涵盖古今。如果说它们有什么变化，那也只是随着各个时代观念上的变化而使图案在外部形式的“量”上有所增减，而不可改变其本质精神。

探讨中国图案艺术中的民族精神其意义在于对之有一个正确的认识。片面地夸大或人为地强化中国图案的“民族性”规范和盲目加以全盘否定，企图以西方现代艺术(包括平面、立体、色彩“三大构成”)代替中国几千年延续下来充满民族精神的图案艺术的看法显然失之偏颇。因此，我们的态度应该是：

1. 发扬中国图案自原始时代以来高度的“抽象性”和“表现性”精神(即中国图案艺术中民族精神的第一根主线)。

2. 继承和把握中国图案的内在气质和深刻的自我意识，从而体现出超越自然以显示人性为主体的精神特征。

3. 用批判的眼光看待中国艺术中的“中和”精神。从中国图案发展的轨迹看，各时代的“单独”面貌是明显的，其中不乏其创造性，但由于中国古代图案的内在本质过于“中和”，使得后世的图案面目不能有所突破。如唐代的“卷草纹”竟成了千百年来效仿的典范。这种无论题材还是风格的一体化使中华民族原有的那种极强的创造力机体内部得不到本质上的新陈代谢。因此，“中和”精神作为中国图案艺术中民族精神的主线在一定程度上阻碍了中国图案创造性思维的发展。

4. 中国图案在“中和”精神的长期影响下，使图案的外在形式逐步凝固成一个单一的循环型封闭模式，必须打破这种模式导致的图案创造性思维上的僵化性。同时，将中国图案艺术中民族精神的优秀成分和世界一切国家艺术中的有益养分融合起来也势所必然。

总而言之，面对几千年来中国图案艺术这份珍贵的遗产，我们的吸收、选择、继承和发扬应当建立在民族精神的基础之上。只有真正把握住中国图案艺术精神的内涵，我们的“图案民族性”及其“时代精神”才有可能得到合乎新世纪要求的发展。

参考文献

[1] 刘文英.中国古代意识观念的产生和发展.上海：上海人民出版社，1985：12
[2] [英]列维·布留尔.原始思维.丁由，译.北京：商务印书馆，1981：47
[3] [德]恩斯特·卡西尔.人论.甘阳，译.上海：译文出版社，1985：神话与宗教部分
[4,5] [英]L 比尼恩.亚洲艺术中人的精神.孙乃修，译.沈阳：辽宁人民出版社，1988：20,40

原刊《中国文化研究》2001 年

“现实主义电影美学”再认识

沈义贞

一

随着20世纪80年代中后期电视的普及、大众文化的崛起、商品社会的建立、世纪之交的入世焦虑以及全球化浪潮的全面铺展，中国内地电影所遭遇的危机纷至沓来，以至于有论者直言不讳地指出，有着十数亿人口的中国在90年代以后已经沦落为“一个电影消费的小国”[1]。

表面上看，中国电影目前所处的困境似乎与理论界所界定的中国内地的若干特殊而复杂的原因有关，而细究起来，实质并不尽然。譬如，影响中国内地电影生存或发展的若干元素如电视的普及、大众文化的崛起等，也同样影响着包括好莱坞在内的所有电影，那为什么好莱坞能够克服这些困难而独领风骚？如果把眼光放远一点，则会发现，中国内地电影所面临的问题，并不仅仅是中国内地电影的问题，而是除好莱坞电影之外的一个世界性问题。具言之，中国内地电影整体上看确实一直“在较低的标准线上徘徊”[2]，但综观整个世界电影的发展进程与当下格局，一个不争的事实是，早在中国内地电影的萎缩之先，西方许多老牌的电影大国如法国、英国、德国等国的电影已相继式微，曾经不仅与好莱坞而且与整个西方电影抗衡的苏联/俄罗斯电影风光不再，在中国台湾电影凋零之后，一直有着东方好莱坞之誉的香港电影也颓势显著，等等。显然，好莱坞之外的世界各国或地区电影的相继衰退，还另有原因。

仅从外部现象上观察，世界各国或地区电影的萎靡不振，无疑源自于好莱坞电影长期以来持续而强势的打压与冲击，实质上，则是一种与世界各国的现实流动同步的、具有纵向延伸性的、内涵着民族化、本土化、地方化的文化特色与文化诉求的现实主义电影美学，在与一种具有横向覆盖性、普遍性或体现着大众文化的普天同乐性、并借助全球化浪潮的推波助澜而席卷全球的好莱坞电影美学的对立与竞争中一退再退、退无可退直至溃不成军所致。也正是在这个意义上，我们认为，如何振兴中国电影的

问题，很大程度上即是一个对现实主义电影美学的再认识问题。

近年来，围绕着中国电影的机遇与挑战问题，理论界也曾从中国内地电影的文化战略、意识形态策略、艺术策略、经济策略或文化产业的建设、文化资本、本土性与民族性等角度做过多方面的探讨，且相应的引进和介绍过“结构主义、符号学、现象学、精神分析、叙事学、意识形态理论、女性主义、第三世界理论、后现代主义、后殖民主义、后结构主义、解构主义、接受美学、阐释学、新历史主义、文化分析、媒介批评”[3]等形形色色的学说，然而，中国内地电影总体滑坡的现状却并未为之改观，在我看来，其中一个主要的原因就在于，在当前理论界所构建的这个众人喧哗的语境中，忽略了一个至为关键的问题，这就是，如何重新认识与建设“现实主义电影美学”？

检视当前的理论语境，不难发现，在许多“前卫”的理论家眼里，现实主义是一个过时的话题，与作为文化产业运作的电影实践或以娱乐为主导特征的大众文化时代已渐行渐远或分道扬镳，不值得进一步深究；另有一些理论家在探讨全球化时代中国电影的危机与挑战时，一方面大力鼓吹、推崇电影的娱乐性或“观赏性”，另一方面则有意无意地冷落、回避甚至贬低现实主义或稍加肯定就转向电影的商业策略、生存之路与国际化接轨等“宏大”的话语层面，譬如，有论者虽然正确地指出“中国本土电影的创作”在当下所存在的一个觉悟即在于“现实主义创作观念的传承、变革和深化”，但其就当代中国电影的突围所提出的“电影本性经过本土化后的认知与更新”、“电影民族化与国际化观念的探索”、“中国电影应摆正商业属性的地位”、“应该认清怎样才是真正的大众化”、“应根据时代发展，对中国式主旋律电影有一个新认识”等“药方”，大多仍然是游离、远离甚至脱离现实主义电影美学的举措[4]，其结果，不仅使得诸如此类的言说大同小异，未能真正见出中国以至世界电影的未来走势，而且在很大程度上遮蔽了人们对于电影中的现实主义传统与美学特征的清晰认识。

当然，当前的理论讨论也并非完全没有涉及现实主义电影美学。譬如，自20世纪90年代至今，有关现实主义电影美学较有代表性的言说就有谭春发的《“十大名片”展现中国现实主义电影之路》，少舟的《论中国四十年代电影的现实主义品格》，焦素娥、王秦的《左翼电影运动与中国电影的现实主义之路》，李道新的《当代中国电影现实主义50年》，周星的《现实主义美学的魅力——论第四代电影导演的现实主义特质》与《从疏离现实到批判现实的发展路程——1905—1949年中国电影现实题材综论》，陆绍阳的《20世纪中国电影的写实传统》，庄桂成的《二十世纪中国电影美学现实主义的流变》，胡谱忠的《中国电影现实主义理论资源流变》，胡星亮的《再现现实：现象学现实主义——电影纪实学派理论评析》[5]，等等。然而，这些言说，大都只是梳理、描述或肯定了中国电影在20世纪确实存在着一个现实主义电影美学传统，并谈到现实主义电影所必须具备的一些美学特征，但并没有突出现实主义电影美学在中国电影发展之路中所具有的重要性甚至唯一性。换言之，其言说虽然承认电影不可放弃现实主义，但却将电影中的现实主义作为一个不证自明的问题，而没有就中国电影如何在新的历史条件下继续保持、延续和发扬这一现实主义美学传统展开深入的分析，更没有将现实主义电影美学视为中国电影走出困境所不得不采取的、不可或缺的生存策略。

确实，不可否认的是，无论从电影的发展历史或当前实践来看，真正具有现实主义精神的文本虽然并不少见，但在票房上却一直鲜有佳绩，即始终是“小众化”的，这就不仅使得以票房论成败的电影产业或电影导演们更加对现实主义望而生畏，也无怪乎当下的许多理论言说相应的对之敬而远之了。

因此，坚持现实主义电影美学，我们首先必须弄清的一系列问题是：何谓现实主义电影美学？现实

主义电影美学对于世界各国的重要性何在？如何在创作中贯彻现实主义电影美学？以及现实主义电影美学怎样才能为大众广泛地接受？

二

在传统的文艺理论中，现实主义是一个与浪漫主义、自然主义、象征主义、唯美主义以及形形色色的现代主义、后现代主义等相对立的美学范畴，其包含创作原则与创作方法两个层面。就创作原则而言，其要求创作主体必须追踪现实的流动，把握时代的总体精神状况，及时地反映现实生活中的矛盾或社会心理中普遍关注的问题（在过去常常被表述为“人民大众的愿望、要求与呼声”），揭示现实本身所蕴涵的逻辑性与可能的走向，含蓄或隐蔽地表达主体对所反映的现实的理解与评判，并且特别地强调主体的这种理解与评判即人们常说的作者的创作意图或作品主题必须具有某种创新性——一般说来，对现实持否定态度的，往往称之为“批判现实主义”，反之则是所谓的“社会主义现实主义”。其作品也就成为现实生活的一面“镜子”，对于世人有一种警示或教化作用。这里，需要说明的是，在许多理论家那里，往往将现实题材与历史题材对立起来考察，其实，历史题材作品只要是当代主体基于当下现实、心理的需要，表达对历史表象的一种全新的、当代的认识与评价，在反映出某种历史真实与历史趋势的同时，起到“以史鉴今”的作用，其就仍然是与直接描述当下的现实题材作品所具有的当代性是相通的，即仍应视作现实主义作品。

在创作方法上，现实主义所倡导的是“真实论”与“典型论”。所谓“真实论”，即要求创作主体不仅要尽量按照现实生活的本来面目反映生活，而且要尽量摆脱对现实生活的自然主义的实录，创造出既符合生活的原貌又“高于生活”的“艺术真实”；所谓“典型论”，即要求创作主体遵循典型化原则，塑造“典型环境中的典型人物”，惟其如此，才能做到“寓教于乐”。

适用于传统文学创作的现实主义理论当然也同样适用于电影创作，但是，由于电影实践中的文化产业性，其在理论探索中相应形成的一些概念，与传统现实主义的美学内涵既有联系，亦有区别，探讨现实主义电影美学，不可回避的一个问题就是厘清现实主义影片与这些概念之间的关系，诸如：

（1）现实主义影片与艺术片。现实主义影片与艺术片都是相较于商业片、娱乐片而言的，其在反对以虚假为主要特征的好莱坞电影美学方面是一致的，但这两个概念之间仍有区别。一般说来，所有的现实主义影片都可以视为艺术片，但并非所有的艺术片都是现实主义影片，譬如，在电影史上曾经出现过的一些以艺术的实验性或先锋性著称的现代主义电影，如达达主义电影、超现实主义电影等，就不能纳入现实主义影片的范畴。

（2）现实主义影片与故事片、历史片。故事片又称剧情片，主要是相对于侧重抒情性或实验性的影片而言的，其既可以是现实主义影片，亦可以是类型片。一般而言，现实主义影片可以讲故事，也可以不讲故事即偏重抒情或实验，但类型片则必须讲故事，不讲故事或忽略故事的类型片往往是失败的影片，如侯孝贤的《千禧曼波》与王家卫的《2046》等。历史片与故事片相似，既可以处理成现实主义影片，如《林则徐》、《列宁在1918》等，亦可以处理成类型片，如《勇敢的心》、《偷袭珍珠港》等。本着现实主义精神创作的历史片，其与现实主义影片的区别仅仅是题材上的，但根据类型片美学创作的历史片则常常带有较大的“戏说”成分，历史表象（很多时候还是一种虚拟性的）在其中较多服从的是类型片所着力推崇

的娱乐化原则。

(3) 现实主义影片与写实主义影片。现实主义所反映的“艺术真实”很大程度上貌似现实生活的表象,而电影的“照相本性”决定了其很多时候所摄取的正是现实生活的原生态,比如意大利新现实主义电影中的很多镜头就是现实生活的实录,这种相似性导致了在电影的理论语境中,现实主义与写实主义常常被混为一谈,即便许多著名的理论家如巴赞、克拉考尔等,在谈到这两个概念时也未曾对其作出明晰的区分,而实质上,两者的区别仍然是很明显的。具言之,电影中所提倡的写实主义理论更多地接近于一种纪录片美学,即其强调作者主体应尽量避免对所摄取的现实表象的主观编排、搬演,而把主要精力放在对现实表象的追踪、实录上。然而,无论从理论还是实践的角度看,完全排斥作者的主观干预的、纯粹自然主义的实录性艺术作品几乎是不存在的——这样的文本也有,譬如,银行或交通要道的监控录像,但其绝非艺术作品。写实主义的所谓实录,说到底也无非是最大可能地突出现实表象的客观性,以及淡化作者主体的主观干预的痕迹罢了。现实主义则不然。现实主义当然也强调要尽量隐去作者主体主观干预的痕迹,但现实主义文本中所呈示的现实表象之所以来自生活又高于生活,就在于其大多已是经过典型化之后的“艺术真实”,即便像意大利新现实主义电影中一些类似纪录片的镜头,其实也是因为其能够服务于影片所要表达的主题即仍然是经过了作者的主观筛选才被纳入的。这也是美国电影理论家路易斯·贾内梯曾经精辟指出的:“现实主义和形式主义的叙述都是模仿和巧妙地处理过去,但是现实主义的说书人试图掩盖这种模仿,把这种模仿隐藏在‘杂乱无章’和貌似偶然发生的戏剧性事件的表面下。换句话说,现实主义叙述‘不经巧妙处理’或‘像生活一样’的说法恰恰是一种托词,是一种美学上的欺骗。”[6]也正是在这个意义上,我们说,写实主义影片基本上是具有现实主义精神的影片,但现实主义不同于写实主义,写实主义在它那里,仅仅是其典型化过程中的一种艺术手段。

(4) 现实主义影片与类型片/娱乐片/商业片。类型片常常被称作娱乐片或商业片,这一概念正是针对现实主义影片而建立的。所谓现实主义电影美学与好莱坞电影美学的分野,严格地说就是现实主义影片与类型片在美学上的分歧。确实,在好莱坞电影工业中,也曾出品过一些优秀的现实主义电影,如早期弘扬美国法律文化的《十二怒汉》,描绘一个其貌不扬、性格上有点软弱的法国教师如何因母亲的自私而感到羞愧,并最终在爱人、同事的感召下勇敢地挺起身躯与法西斯作斗争的《吾土吾民》,以及近期讽刺西方列强国际维和的不力与功利性的《卢旺达饭店》等。但不可否认的是,在好莱坞电影史上占据主导地位的主要是类型片。由于美国文化与好莱坞电影长期以来的霸权地位,将类型片美学表述为好莱坞电影美学,并以好莱坞电影美学作为世界各国现实主义电影美学的一个参照,无疑更有助于我们认识现实主义电影美学的优势与不足、困境与出路。

三

现实主义影片与类型片或现实主义电影美学与好莱坞电影美学作为一组对立的概念,在过去的理论语境中时而被表述为“现实主义的倾向”与“造型的倾向”[7],时而又被称作“写实主义传统”与“技术主义传统”[8],或“现实主义叙述”与“形式主义叙述”[9],等等,尽管具体的表述不一致,但大多有代表性的电影理论家都承认,现实主义电影美学与好莱坞电影美学是贯穿世界电影史的两大传统。如果说卢米埃尔“为电影艺术确立了写实主义的传统”的话,那么,梅里爱则为电影艺术确立了另一个传统,即“后来

以好莱坞电影为代表的技术主义的传统”,“这两个传统的发展演变是贯穿于西方各国在各个不同时期的发展之中的”,“八十多年的西方电影史完全可以说是写实主义和技术主义两个传统消长变化的历史”[10]。

作为两种对立的美学体系,其区别在哪里?对此,以往的探讨也不是很清晰。比如,邵牧君认为,技术主义,顾名思义“是把技术(技巧)放在第一位,从内容到形式都强调认为加工的必要性。故事情节有头有尾,发展线索完整贯串,每个细节都有明确的剧作目的,镜头的剪辑安排都经过缜密设计……这一切的最终目的是使观众产生一种现实生活的幻觉,在不知不觉中接受影片创作者的理性目的”;而“写实主义则相反的强调对真实生活的原样再现,为真实而追求真实,不重视电影的娱乐价值,否定主观的教育或宣传意图。与此相适应,写实主义者在剧作上反对人工编造故事情节和类型化的人物性格,鼓吹到生活中去发掘真实事件,尽量全面细致地表现事件的各个方面的细节,并在拍摄过程中随时发现事件的戏剧性元素”[11]。不难看出,论者对技术主义的很多界定其实也适用于现实主义,而其对写实主义的描述更多切合纪录片美学而非现实主义电影美学。

在我看来,现实主义电影美学与好莱坞电影美学在故事的编排或对生活的“搬演”、借助虚构与戏剧性、镜头的设计、蒙太奇的运用等很多方面是相似的,有些论者譬如路易斯·贾内梯认为,现实主义与形式主义的一个区别就在于两者“从杂乱无章的现实中选择其中的细节”时,现实主义影片的选择“表现得不及在形式主义的影片中那样明显,”[12]显然是一种无意义的区分,两者的真正区别实际上在于,首先,现实主义电影美学传达的是一种现世价值,而好莱坞电影美学较多传达的则是一种普世价值[13]。其次,如前所述,现实主义无论题材是现实的还是历史的,都要求作品必须揭示出某种现实或历史的本相或本质,而好莱坞电影美学不遗余力所追求的,则是“造成深度和空间的幻觉,使观众以最大限度的可能去以假充真,从而在电影院里产生如入梦境的感觉”,其所创造的,是一种“似是而非的真实”或“幻梦中的现实”[14]——好莱坞被称之为“梦幻工厂”的原因,也正在于此。其所渲染的“银色梦”很多时候不仅不能帮助观众认识生活,反而可能遮蔽观众对现实生活的真实认识。第三,现实主义影片强调遵循现实生活的逻辑,“追踪蹑迹,不敢稍加穿凿”,而好莱坞电影美学更多地彰显假定性。第四,现实主义电影美学在内容的呈现与艺术的传达方面,力求创新,而好莱坞电影美学的叙事语言是程式化的,其叙事根据不同的类型采用的是观众大致熟悉的不同的模式,即“观众在进电影院之前就知道自己要看什么。不光观众知道,编剧、导演、制片人也知道观众要看什么。”[15]第五,现实主义电影给予观众的是长久的美学感染与思考,好莱坞电影侧重的是视觉奇观或“搞笑”、恐怖等娱乐性效果,即满足的仅仅是观众的官能刺激,等等。

从理论上看,世界各国均可以依照好莱坞美学的这些要求创作与好莱坞类似的类型片,事实上世界各国在与好莱坞电影的竞争中不仅创作过不少现实主义影片,而且也创作过不少类型片,如果说现实主义影片因其主题的严肃性、精英性而大多只能是“小众化”的,也就罢了,问题是其创作的类型片也不能与好莱坞抗衡,要么只能在本国或本地区小有影响,要么就毫无影响,不能像好莱坞电影那样在全球范围内被广泛接受。比如,英国、法国、日本、韩国、中国内地与中国香港以及最近刚刚复苏的俄罗斯,均曾创作过不少还算是优秀的类型片,但这些影片受众基本上是区域性的,而不具备好莱坞电影的那种全球性,更没有撼动好莱坞电影的霸权。那么,这其中的原因何在呢?

要回答这个问题,就不能不涉及对大众文化的重新认识了。大众文化的一个重要特征就是追求娱

乐，而任何形式的娱乐均必须具备一定的物质条件，大众文化时代的娱乐就更是如此。其不仅摆脱了前大众文化时代常常因生存的艰难所造成的阴影，而且更为强调经济与科技的实力。在这方面，美国的经济、科技及其综合国力长期以来一直居于世界的首位，由此也就决定了其大众文化的发展水平远远高于世界各国，不仅形成了一种文化上的霸权，而且具有一种引导潮流的功用。所以，如果说世界各国的民族/本土文化并无高下、优劣之分的话，其大众文化的发展水平则因地区发展的不平衡存在着显著的差异，与美国大众文化相比则差距更大。这也是世界各国尽管也曾致力于类型片创作，却因其大众文化背后的经济与科技实力的支撑(这是左右、影响观众认同、趋同心理的无形因素)相对滞后，而始终不敌好莱坞的根本原因。也正是在这个意义上，我们认为，当前世界各国要挽回其电影生产的颓势，大可不必在类型片的制作上与好莱坞一较高下，而更应该把主要的精力摆放在现实主义电影美学的建设与探索上。

除了大众文化的因素，坚持现实主义电影美学对于世界各国的重要性还在于：

一方面，坚持现实主义电影美学就是坚持电影的艺术性。众所周知，电影诞生初期很长一段时间并不被承认为艺术，以至于电影史上有不少理论家如巴拉兹·贝拉都曾为其进入艺术殿堂费尽口舌，其原因就在于，早期的电影在还未获得与传统艺术相媲美的叙事能力之前，其美学品位与马戏、魔术等等杂耍大致相同。而电影最终为艺术殿堂所接受，也无非是它不仅找到了属于自己的语言，而且具备了传统艺术所不可或缺的提升人的精神层次、作为一种精神资源或动力推进现实发展的审美功能。然而，在近年来好莱坞所制作的一些大片如《古墓丽影》、《木乃伊归来》、《小鬼当家》、《泰坦尼克号》、《冷山》、《猛虎出笼》，以及香港的一些模仿、追随好莱坞电影美学所制作的《风云》、《蜀山传》、《无间道》系列、《七剑》、《神话》、《猛龙》等片中，我们发现，尽管其大多耗资巨大、制作精良、场面奢华，在运用高科技上争奇斗艳，甚至也有可能凭借炒作获取较高的票房价值，但却由于思想的匮乏，除了给予观众一时的视觉刺激外，几乎不可能在观众的心灵深处激起长久的回应，更不可能给予观众丰厚的美感或美学启迪，其功能与电子游戏、卡拉 OK 等大众娱乐方式给人带来的消遣效果基本相似。严格地说，这类电影已倒退回了电影的早期时代，沦为一种新的杂耍。也正因此，我们说，坚持现实主义电影美学不仅是世界各国电影的生存策略与坚守电影艺术性的重要保证，而且也是好莱坞未来电影发展中不得不正视的一个问题。

另一方面，列宁曾经指出，“在一切艺术中，对于我们最重要的是电影”[16]，因为电影可以作为宣传无产阶级意识形态，鼓舞、教育人民大众的重要工具。经历过十年“文革”极左政治将文艺视为政治宣传工具的惨痛教训，以及经历了所谓后现代转型的中国理论界，如今已基本上冷落了列宁的这一主张。而事实上，如果将列宁这一表述中的对电影的工具性所作的界定撇开的话，其所突出的电影不仅是某种意识形态的载体，而且应被视作整个国家机器或上层建筑的一个重要组成部分的意见，还是不应忽视的。所以，坚持现实主义电影美学，也就是坚持了电影的意识形态性，以及其在上层建筑中的重要地位。换句话说，经过了漫长的语言探索、终于被承认为“第七艺术”的电影，不应该自贬身价，自甘堕落为某种游戏或杂耍，而仍应像加拿大电影局所指出的，“电影是加拿大的眼睛，所以电影应该关注和表述加拿大的历史、现实、政治和文化，成为民族文化的一个有机组成部分”[17]。

四

那么,现实主义影片如何才能像好莱坞影片那样为观众广泛接受呢?亦即,其如何在保证艺术价值的同时又获得较理想的商业价值?

在区分现实主义影片与好莱坞类型片时,有些理论家倾向于认为两者之间其实并无绝对的区别。比如,路易斯·贾内梯就说,"现实主义与形式主义这两个术语其实也只是一般的说法而并非绝对。当说到一部电影有那种倾向时,使用这种名称也可能还是有用的,但说到头也只是一种名称而已。很少有哪部影片可说是纯粹形式主义的。至于完全现实主义的影片那就更罕见了。"[18]即不存在纯粹的非现实主义影片如商业片或娱乐片,也不存在纯粹的现实主义影片,此一观点貌似有理,实质不然,原因是,综观整个世界电影史,实际上存在着四类影片,即:

(1) 纯粹的商业片/娱乐片。这类影片完全遵照类型化的创作程式、公式或模式操作,整体上回避现实的当代性与流动性,其内涵的思想性无非是人类的某种共识、常识即纯粹的普世价值,因而是一种比较低级的类型片,前面曾经举到的《泰坦尼克号》、《冷山》、《猛虎出笼》、《无间道》、《猛龙》等片,均属于这一系列。

(2) 纯粹的或传统的现实主义影片。这类影片的美学特征与传统的文学较为接近,往往强调渲染环境、刻画人物性格、组织戏剧冲突、反映社会矛盾和问题,等等,某种程度上可以界定为偏重文学性的影片或基于"影戏观"创作的影片,其对电影的基本认识是,"戏是电影之本,而影只是完成戏的表现手段"[19]。属于这一系列的较有代表性的影片有前苏联的《夏伯阳》、《乡村女教师》、《一个人的遭遇》、《两个人的车站》,前南斯拉夫的《瓦尔特保卫萨拉热窝》、《桥》,英国的《桂河大桥》,法国的《蛇》、《老枪》、《总统逸事》,以及我国20世纪40年代的《一江春水向东流》、十七年时期(1949—1966年)的《李双双》、《老兵新传》、《早春二月》等。此外,像意大利新现实主义电影,伊朗的《黑板》、《何处是我朋友家》,中国90年代张艺谋的《活着》、《秋菊打官司》、黄亚洲的《没事偷着乐》、贾樟柯的《小武》、《站台》,中国台湾王童的《无言的山丘》、侯孝贤的《悲情城市》等影片,虽然如白景晟先生所主张的那样,"丢掉戏剧的拐杖"[20],注意到了影像探索,但其基本的美学风貌与传统的文学并无太大的差异,因而仍可纳入到纯粹的或传统的现实主义影片范畴加以考察。

(3) 遵循类型化的美学原则创作,但在其中又渗透了一点点思想性或现实主义因子的类型片。比如,同样由好莱坞制作的《邦尼与克莱德》、《第一滴血》、《全民公敌》、《天生杀人狂》、《埃博拉病毒》、《天地大冲撞》、《星球大战前传》、《空军一号》、《黑鹰坠落》等,其主导的美学特征无疑是类型化的,但其之所以高出那些纯粹的商业片或娱乐片,就在于其均或多或少地包含了一点点思想性或现实主义因子,譬如,《邦尼与克莱德》中对美国20世纪60年代青年人的孤独、愤懑与反叛的反映,《第一滴血》中对越战的反思以及对越战之后退伍军人生存境遇的同情,《全民公敌》中对科技时代个人隐私的思考,《天生杀人狂》中对电视暴力的批判,《埃博拉病毒》、《天地大冲撞》、《星球大战前传》中所揭示的当代人类对全球性灾害或未来战争的恐惧,《空军一号》、《黑鹰坠落》中对反恐和维和的关注等。应该说,这些影片才是好莱坞类型片创作的主流,其在很长一段时期内独霸全球,端赖于这批影片的存在,而绝非是靠那些毫无思想性可言的、纯粹的商业片/娱乐片。

(4) 较多地借鉴类型片元素或叙事语言的现实主义影片。在既往的电影实践中,我们注意到,世界

各个国家(包括美国)或地区都曾出品过一些以现实主义为主导美学特征而又显著、成功地借鉴了类型片元素或创作经验的、既具有较高的艺术性又具有较强的娱乐性的优秀影片,譬如,美国根据米兰·昆德拉小说改编的、反映捷克人命运的《布拉格之恋》、反思美国历史与文化演变的《阿甘正传》、暴露美国草根阶层的愤怒与堕落的《威胁2》,英国的揭示弱小国家的难民与西方强国公民的经济与文化冲突的《美丽战争》,伊朗的袒露种族与宗教纠纷给人民带来无尽苦难的《乌龟也会飞》,韩国的表现国家分裂在民族心理上所造成的巨大创伤与隐痛的《宝尾岛》、《太极旗飘扬》,以及80年代风靡海峡两岸的中国台湾电影《搭错车》等。以《搭错车》为例,这部影片的主题相当丰富,有台湾社会的经济成长,有农业社会向工商社会转型中的惆怅与欢欣,以及进入现代社会之后人与大自然关系的断裂,有去台国民党老兵晚景的凄凉,有底层百姓的生存挣扎,有对国民党当局漠视百姓利益的批判,有对两岸分离的困惑,有年青一代的奋斗理想,还有一个成功者背后所付出的代价:对亲情、爱情、友情的背叛等等,可以说相当深广地反映了彼时台湾社会现实的方方面面,而所有这些主题的成功表达,除了借助传统文学中的叙事技巧,特别是悲剧与喜剧元素的巧妙穿插与糅合之外,很大程度上就得益于其所采用的歌舞片、言情片等类型片中的经典形式或元素,诸如美轮美奂的舞蹈场面、优美奔放的舞蹈动作,既令人回肠荡气、感慨万千又与影片的主题水乳交融的音乐、插曲等。

显然,路易斯·贾内梯既未能见出纯粹的现实主义影片与纯粹的类型片独立存在的史实,亦误将含有现实主义因子的类型片与含有类型片元素的现实主义影片混为一谈,而将后两者清晰地区分开来,有关现实主义电影美学生存与发展的策略,也就一目了然了。即世界各国或地区在坚持、继承现实主义电影美学的优秀传统的同时,应该适度地甚至是尽可能地借鉴类型片在艺术传达上的种种经验,惟其如此,方可创作出在大众文化时代能够为广大观众接受并喜爱的、既具有艺术性又具有娱乐性的影片。当然,这话说起来容易,具体操作起来却并不那么简单。就理论界而言,当前的一个重要工作应是围绕现实主义电影美学的构建,对那些已有的优秀的现实主义电影文本作出全面、细致的分析与得失的总结,这里限于篇幅,不再作展开。

参考文献

[1] 尹鸿.世纪之交:九十年代中国电影备忘.当代电影,2001(1)

[2,17] 尹鸿.世纪转折时期的中国影视文化.北京:北京出版社,1998:44,98

[3] 张卫.当代电影理论文选·导言.北京:北京广播学院出版社,2000

[4] 宋家玲.中国本土电影:当下创作追寻中的觉悟与迷失.当代电影,2005(6)

[5] 参见谭春发."十大名片"展现中国现实主义电影之路.中外文化交流,1995(5);少舟.论中国四十年代电影的现实主义品格.电影艺术,1995(6);焦素娥,王秦.左翼电影运动与中国电影的现实主义之路.南都学坛,1998(2);李道新.当代中国电影现实主义50年.电影艺术,1999(5),(6);周星.现实主义美学的魅力——论第四代电影导演的现实主义特质.新疆石油教育学院学报,2001(1);从疏离现实到批判现实的发展路程——1905—1949年中国电影现实题材综论.文艺研究,2005(9);陆绍阳.20世纪中国电影的写实传统.北京电影学院学报,2001(4);庄桂成.二十世纪中国电影美学现实主义的流变.伊犁师范学院学报,2001(1);胡谱忠.中国电影现实主义理论资源流变.贵州大学学报,2003(2);胡星亮.再现现实:现象学现实主义——电影纪实学派理论评析.南京大学学报,2004(5)

[6,9,12,18] [美]路易斯·贾内梯.认识电影.胡尧之,译.北京:中国电影出版社,1997:215-219,3,2

[7] [德]齐格弗里德·克拉考尔.电影的本性——物质现实的复原.邵牧君,译.北京:中国电影出版社,1993:42-44

[8,10,11,14] 邵牧君.西方电影史概论.北京:中国电影出版社,1984:60,15;11;15,12;15-16

[13] 关于现世价值与普世价值的阐释以及其在现实主义影片与类型片中的相互渗透或转化,可参见沈义贞.影视批评学导论.北京:中国电影出版社,2004:62-68

[15] 郝建.影视类型学·引言.北京:北京大学出版社,2002
[16] 参见普陀符金等.苏联艺术电影发展的道路.磊然,译.上海:时代出版社,1950:4
[19] 陈犀禾.中国电影美学的再认识.当代电影,1986(1)
[20] 白景晟.丢掉戏剧的拐杖.电影艺术参考资料,1979(1)

原刊《福建论坛》2006年第3期

吴越地区民间舞蹈的文化特征

许　薇

民间舞蹈是伴随着人类历史的发生而缘起的，从人类的童年开始它便是民族和部落不可或缺的集群活动。作为人类文明史的一部分，民间舞蹈的非语言文字文化的承传性与文献典籍、史迹考古一样具有记载人类智慧与文明结晶的同等意义。而且，民间舞蹈又被称作是一切舞蹈创作之源。追根溯源，民间舞蹈中所遗存、蕴藏着的丰厚文化养料，正是我们开发舞蹈资源的一座宝库。本文所述的吴越地区民间舞蹈文化的成因与特征，意在解剖一个特定的典型区域的民间舞蹈形态，从而对吴越具有悠久历史的民间舞蹈从理论上有一个完整的认识。

一、构成吴越民间舞蹈文化特征的关联因素

吴越地区泛指长江下游的广袤区域，即现今的江苏南部、浙江和上海地区。自魏晋南北朝开始在割据与分裂的政治局势下，这一地区出现了民族势力和民族迁徙的局面。思想文化领域呈现的显著变化使居于正统地位的儒家思想受到冲击，这使得汉代从西域传入的佛教有了滋生的土壤。尤其是在吴地统治阶级的大力倡导下，佛教得到迅速的传播和发展，这对广大民众的意识形态产生了巨大的影响，诸多民间信仰均以佛教观念贯穿其中。对于各种民俗事象的祭祀都寄托着佛家对生活愿望的美好表达。

从政治原因来看，民俗事象本来是由民间创造并承传的，有着深厚的群众基础。但民俗又不可避免的受到政治因素的影响。由于“统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想。”[1]所以它们总是通过各种渠道和手段，将民间原有的风俗加以改造，纳入其思想的控制范畴。这一点在吴越民俗信仰中无一例外。由此，从与民间舞蹈关系甚密的民俗信仰中认识其文化构成的背景，无论如何也是不能回避政治原因的。“江南……其俗信鬼神，好淫祀。”(《吴郡志·风俗》)吴地自古崇信鬼神，迎神赛会的习俗历来受到统治者的高度重视，赋予种种“政教合一”的思想观念。“跳五猖”便是从明初开始在吴越乡间兴起的民间祭祀祖制和敬神的舞蹈。舞由“迎神”、“降神”、“拜神”“布阵”、“庆功”、“送神”六个舞段组成。表演中有对舞、独舞和群舞，节奏铿锵激烈、诙谐适度，是颇具民间祭祀典礼中一个精彩的舞段[2]。

从经济因素看，吴越自古是以稻作和蚕桑为经济之本。这样，民俗作为一种文化事象，它的产生总是受到经济基础的制约。这就是吴越“天人合一”的稻作文化观念产生的根源。影响所致使吴越人的信仰增加了一个趋于对岁时节令的自然崇拜。按照“民间舞蹈的风格特点，稻作文化代表性的民间舞蹈应是花鼓舞”的提法[3]，这类舞蹈有着浓烈的“岁时”风俗。流传在江苏的花鼓舞名称繁多，或是冠以地名或根据道具与形式特点命名，这说明江苏花鼓舞在苏南常常是泛指各种民间舞蹈的表演活动，其表演形式载歌载舞，充满了稻作生产与岁时节令密切关联的风俗民情。明代顾见龙曾绘有《花鼓图》，描绘当时江南民间表演“打花鼓”的情形。舞者身背椭圆形小鼓与周围装扮的各种自然佛神起舞翩跹。

从地缘因素看，吴越地区水网密布，太湖流域和宁绍平原便是名闻遐迩的水乡泽国。民众的生活离不开水，水便升华为文化，成为秀美的水乡形象。心理学研究表明，在温润湿露的气候条件下生活的人们，往往具有和谐、平衡、机敏、细腻的心理素质。地缘因素对吴越人的文化心理必然产生着不可低估的影响作用。依水而居的生活，可在苏南流行的“渔篮花鼓”舞中窥见其优美的风姿流韵。渔姑的舞蹈动作浸透着水乡人的“扭”姿动律，均匀绵延的微颤动律与轻稳的舞姿相映成趣，在水乡恬静流畅的音符中编织出吴越民间舞蹈剔透玲珑、柔美典雅的风格。

从上述吴越地区的政治、经济、地缘诸因素的分析中可以看出，遗存在民间舞蹈中的民俗信仰和民俗文化心理是在长期的历史发展过程中，由这些因素演变融合而来的。简言之，吴越民间舞蹈文化特征的敬神、信佛、细腻与和谐的风格，正是由这种民俗信仰、民俗文化心理所构成的。

二、形成吴越民间舞蹈文化特征的历史渊源

如果说，从与文化关联的诸多因素的角度去认识吴越民间舞蹈文化的特征是一种横向考察的话，那么，对吴越源远流长的民间乐舞中作史考与历史性的回溯，便是一种纵向考察。从这一点上说，这是对其文化特征及成因规律的根本揭示。

考古学界曾对吴越地区史前文化的风貌作过评判，夏鼐在1977年甄别了河姆渡文化与北方仰韶文化主要器物群之间的差异后，认为两者的“文化面貌”完全不同。到了良渚时期，这种差异更趋清晰。尤其是良渚时期出土的玉琮，其形制十分精美细密，给人以细腻、温润而略带严谨的风格[4]。这就启示我们：吴越人的文化心理和审美意识的定式，早在河姆渡时期已见端倪，到了良渚时期已初为定型。也就是说，吴越人接受的艺术观念正是受到历史渊源的深刻影响。应该说，这一启示对于探寻吴越民间舞蹈文化的“本质性”特征是一条重要的线索，即寻找到吴越民间舞蹈文化承传的历史文化的源头。

史考表明之一，骨器在旧石器时期便已出现，到新石器时代已出现加工成精致的用物。河姆渡文化遗址第三文化层发掘中就有十多枚骨制哨[5]，这可以佐证远古时期歌、舞、乐的一体。另从这骨哨实物中也可以推断，6 000年前的吴越腹地就已经有以骨制乐器伴奏舞蹈的演出活动，这是考古举证之一。

之二，在浙江奉化南浦乡苟山后村新石器遗址发掘出的距今5 000千年前的祭坛，可以佐证祭祀仪礼活动中有歌舞的演出。这种推论歌舞演出的依据便是闻一多在《说舞》中所言，祭祀总是与巫舞与娱神有着密切关系，并称这种舞蹈为上古时代祭祀活动中“原始的罗曼司”[6]。

之三，《左传·襄公二十九年》记载：吴国公子季札到鲁国观看各类乐舞，还发表了乐舞详述，我们从这份难得的季札详述中，可以想见当时吴国乐舞发达的盛况。在对《韶舞》发表的舞评中盛赞乐舞：“伟

哉!功德及顶,像上天无不覆盖,像大地无不装载。"[7]这足以证明,季札若不是在吴国修身出观赏乐舞的鉴赏水平,恐难有如此言论。而另一则"史话"记载说,当时越国为灭亡吴国,将西施遣送吴国以做内应。西施为此刻苦于土城练习歌舞三载,终成姿绰神逸的绝代佳人,入吴宫后率众宫女脚穿木屐,裙系小铃,在木土板上跳"响屐舞",引来宫中显贵阵阵喝彩之声,这艳舞还迷倒了吴王夫差,从而达到洗雪国耻的目的[8]。

之四,在南京六合程桥出土的东周时期的墓葬文物中,有民间传说的"马灯舞"道具。这可以印证史料记载东周时期这一区域流行民间乐舞的说法。

进入六朝,由于西晋末年的战乱,致使北方流民大批南迁,他们和南方居民融合并共同开发吴越地区,使该地区出现了"良田美柘,畦畎相望,连宇高甍,阡陌如绣"的富饶局面,促进了东晋及南朝经济的繁荣,这也使吴越歌舞盛极一时。史载,当时越地有个前溪村,全村男女精习乐舞技艺,素有"南朝集乐之处"的美称。就在这块沃土上,孕育了盛行四五个世纪的乐舞——"前溪舞"[9]。

唐宋时期,吴越有"天下之计仰于东南"之美誉。这里不仅是天下粮仓,更是人文荟萃之地,自然歌舞升平。"太平乐"是唐代在吴越民间十分盛行的狮舞,又叫"五方狮子舞",其阵势之大可有上百人参演[10]。南宋偏安建都于杭州,史载:元宵佳节盛况空前,舞队出街竟有数百队列连成一片。这一繁华景象在南宋诗人林升所作《题临安邸》可证:"山外青山楼外楼,西湖歌舞几时休。暖风吹得游人醉,直把杭州作汴州。"

明清两代,吴越依然繁华富庶,这使吴越歌舞昌盛不减。明代文学家袁宏道所著《迎春歌》记载:吴县一带的民间歌舞以春祭活动为盛,立春之日府县排列彩亭,迎春仪式中的民间歌舞队竞相出演,至为热闹。民间歌舞"采茶灯"在清代还发展成为有小旦、小丑、小生角色表演的民间小戏,最后形成有多个角色扮演历史故事和民间传说的大戏——"采茶戏"[11]。此外,"采莲船"也是这一时期吴越代表性的民间舞蹈。据《民舞集成·浙江卷》记载,临安的"采莲船"于每年的十月初,将菩萨送归山神庙时,均在大型庙会活动中演出,届时各乡村民竞相出动表演形式各异的采船舞蹈,成为当地佛事活动的重要内容。

综上所述,吴越乐舞就是在继承历史上诸多乐舞和民俗表演活动中形成自己的文化特色的,其承传性保留得相当完好。据《舞林旧事》所述:南宋时期的乐舞名目、角色、形式与今日浙江乡村的民间舞蹈流传的名目,如"花鼓"、"竹马"、"踏跷"、"龙舞"、"狮舞"等相差无几。由此可言,形成吴越民间舞蹈文化的特征是有着丰厚的历史渊源的。

三、结成吴越民间舞蹈文化特征的民俗事象

民间舞蹈与民俗事象有着孪生的关系。也就是说,从民间舞蹈产生的那天起,就与诸多民俗事象共生共长,结成承继文化的纽带作用。而承继的这种文化便是直接于社会生活最原生的层面——下层文化。众所周知,下层文化是相对于上层文化而言的,其主要特征为自发性。多为劳动群众在日常生活和劳动中,依据自身的感受而"兴会"创造。下层文化往往保存了最丰富的文化"本元"因素,是人类文化之源。其中,关乎民俗事象的形态比比皆是。就舞蹈文化而言,其划分也无例外。广大群众在生产、生活中自发的载舞形式当属下层文化,按照文化演变的规律,即便是宫廷舞蹈也是对来自民间的舞蹈进行加工改编,提炼上升而成的。况且,舞蹈文化的传播主要不是依靠语言、文字,而是在手舞足蹈间直接传承的。

远古以来,人类进程中各个历史阶段所创造的非语言文字文化,自然会在民间舞蹈中有所遗存。这样,保存在民间舞蹈中最珍贵的民俗事象便会透着舞蹈形态表现出来。从吴越民间舞蹈的形态特征看,有取悦神灵、祭祀祖先的舞蹈;有融民俗信仰与风情的舞蹈;有属于竞技、游乐事象表现的舞蹈。这些可以说是共同构成吴越民间舞蹈文化特征的又一重要因素,以下分三点予以归纳。

其一,舞蹈表演是民俗活动的有机组成部分。例如,迎神赛会是吴越地区最为普及的一项祭祀活动,俗称"出会"。史载,先秦时期吴越地区每逢岁末迎新,农人们便要陈酒食祭田神,出会便是从这种腊祭演变而来。苏州地区自宋代年间,每年出会都是民俗事象中最为隆盛的活动。逢此期间,城里居民蜂拥而至渡僧桥、山唐街一带,看会的人可谓摩肩接踵,人头攒动。而出会队伍中最引人注目的当数形态各异、五彩缤纷的民间舞蹈表演。舞者扮相大多以江南水乡特有的民间敬神的社戏角色为依据,舞者身着各式丑、旦衣装,舞步踩着太湖流域渔歌、花鼓、灯鼓的曲调节奏,手中还变耍着花样翻动出新的扇、帕和绸带的技艺花饰,舞蹈形态灵巧而颤动,煞是好看[12]。

其二,舞蹈的表现形式与民俗事象中的信仰习俗结成一体。吴地迎财神是农历正月初五的一项盛事,为恭迎财神民间称作"接路头"又叫"抢路头"。清代蔡云诗云:"五日财源五日求,一年心愿一时酬。提防别处迎神早,隔夜匆匆抢路头"。苏州方志中有记载:为抢得路头财神,在乡间大多提前至年初四就开始举行盛大的迎神演出活动。其中的民间舞蹈均以结合民俗事象的供神、敬神和迎神活动为主题而展演的。舞蹈形式有与吴歌越调相结合的边舞边唱;有与乡间社戏相结合的"戏曲舞蹈"。尤其是戏曲舞蹈既有江南社戏的柔美,又有江南民舞的典雅,可谓是演出活动中的一大亮点。这种让舞蹈成为民俗事象"演说"的艺术形式,穿插着戏文念白,并以"做"(身段)和"打"(把子功与毯子功)的戏曲动作来为舞蹈增色。据《吴郡志·风俗》所记载的民间祭祀活动中,扮作戏曲人物而欢跳的"跳加官"、"跳魁星"、"跳财神"等舞段,就是记录吴越民间舞蹈中以戏曲表现形式跳神祭祀的民俗事象。

其三,舞蹈与民俗事象的"文娱游戏"相结合,突显喜庆祥和的热闹氛围。在吴越地区属于民俗事象的文娱活动种类繁多,如"舞龙"、"舞狮"、"赛舟"、"放纸鸢"等,这些游艺追溯历史都有上千年之久,留有许多民俗和宗教的色彩。以"舞龙"、"舞狮"为例,除去远古神威的遗韵外,在吴越乡间更多的是民俗"游艺"活动中掀起高潮的"欢舞"形式。据《民舞集成·浙江卷》记述:"永强区在明朝时有舞龙拼字,当做寿礼献给长老的风俗。"这种《拼字龙》经久不衰,一直流传至今。在喜庆龙舞中,常见的还有布龙、草龙、纸龙、人龙和板凳龙等数十种,其中以布龙最为流行。龙舞阵势最短的仅用一只龙头或一枚龙珠舞动,而最长时则有百节之多,谓之"百节龙"。舞动起来头尾绵延,蔚为壮观。

"舞狮"与"舞龙"可相媲美,但形式更为纷繁。在吴越民间常见的有单狮舞、双狮舞两种,其中又以双狮舞较为普遍。双狮又是由一大一小狮组合,大的由两人配合扮演,称作"太狮"。小的则由一人担演,称为"少狮"。双狮舞要求三位舞者配合默契,既有牵线对舞,又有高台逗乐,甚至滚地追逐。舞动形式连成一气,自然和谐,趣味生动。吴越地区较具代表性的狮舞是崇明的"调狮子"、临安的"青狮"、宁海的"双狮抢灯"和无锡的"九狮"舞[13]。

从上述三点分析可以看出,吴越地区民间舞蹈的文化特征,确实有与民俗事象结成一体的脉络,从而显现其特有文化的品味与风貌。

四、结语

无论是向上追溯看历史长河的源头，还是观照当下的发展态势，我们都可以看到以太湖流域为中心，地处东南沿海的吴越地区，的确有着自己源远流长的乐舞历史和独特鲜明的地方文化特征。如果把中华民族的传统文化视作一个坐标系的话，那么吴越文化既有其地域的横坐标，又有其所处不同历史阶段的纵坐标。而在吴越文化的不同历史阶段，其文化特征也随之发生变化。《汉志》云"吴粤之君皆尚勇，故其氏好用剑，轻死易生。"到了《隋志》则曰"吴郡余杭……其人君子尚礼，庸庶敦庞，故风俗澄清"。这说明吴越人的文化心理，是顺着民俗及各种社会原因发生着纵向的变化，由此推理，在吴越南部山区和东部沿海地区相对于杭嘉湖平原和宁绍平原的民风而言，又显现出差异，这则是地域分布所呈现的地缘变异。由此，我们在考察吴越地区民间舞蹈文化特征时，有必要注意到各种因素的相互影响作用，是先天的因素，还是后天的因素；是物质的因素，还是精神的因素，都应视为一个考察的整体，而非孤立存在。往往盘根错节中相互渗透、脉脉相承。可以说，吴越民间舞蹈文化的特征是这一地区政治的、经济的、地缘的、历史的和民俗的多元因素融合的结晶。其文化的平和、细腻、柔美、温顺的表征转化在舞蹈形态中的舒缓与和谐的表现，便是"多元"性的集中体现。这足以证明"民间舞蹈文化类型与文化因素的探索研究，其意义远远超过舞蹈的本身[14]。

参考文献

[1] 马克思，恩格斯.德意志意识形态.马克思恩格斯选集.北京：人民出版社，1972

[2] 袁禾.中国舞蹈.上海：上海外语教育出版社，1999：289，290

[3] 参见李雪梅.论中国民族民间舞蹈文化区.舞蹈，1998(3)，依据民间舞蹈的风格特点，划分出六在舞蹈类型分布区。它们分别是：(1)秧歌舞蹈文化区——北方汉族以旱作文化为代表；(2)花鼓舞蹈文化区——南方汉族以稻作文化为代表；(3)藏族舞蹈文化区——以维吾尔族为典型的绿洲文化为代表；(5) 蒙古族舞蹈文化区——以内蒙古自治区的草原文化为代表；(6) 铜舞舞蹈文化区——以西南多民族的农耕文化为代表。

[4] 胡尔克.中国百年考古大发现.北京：兵器工业出版社，2001：247

[5] 林华东.河姆渡文化初探.北京：文物出版社，1992：170，171

[6]《闻一多全集·说舞》，北京：三联书店，1982

[7,8] 袁禾.中国舞蹈.上海：上海外语教育出版社，1999：43，44

[9~11] 王宁宁，等.中国舞蹈史.北京：北京文化艺术出版社，1998：29，38，66

[12] 蔡利民.苏州民俗.第137、138页

[13] 袁禾.中国舞蹈.上海：上海外语教育出版社，1999：301，302

[14] 罗雄岩.中国民间舞蹈文化教程.上海：上海音乐出版社，2001：281

原刊《北京舞蹈学院学报》2003年第4期

艺术教育

中国师范美术教育的回顾与展望

奚传绩

回顾近百年中国美术教育发展的历程,是件很有意义的事情。但是,很多人的目光往往集中在以培养美术创作人才的专业美术教育方面,而对以培养中小学美术教育师资为主的师范美术教育(包括高等师范美术教育和中等师范美术教育)则往往关注不够,有所忽视。但无论从回顾美术教育历史的角度,还是从立足于未来美术教育发展的角度来看,师范美术教育理应受到人们更多的关注和重视。因为,20世纪中国美术教育发展的历史,离不开师范美术教育,而且可以说,20世纪中国美术教育的历史恰恰是从师范美术教育开始的;同时,我国师范美术教育正担负着为中小学的素质教育服务这个光荣而艰巨的任务。下面,从历史的回顾和现实的思考两方面,就中国师范美术教育说一点个人的看法,以就教于大家,同时以期引起更多的人来关心师范美术教育。

一、简要的历史回顾

众所周知,中国近代教育史发展的主要趋势,是近代资产阶级教育逐渐取代封建教育,近代新式学校逐渐取代传统的封建学堂。由于中国古代美术教育的教学方式主要是师徒式的而非学堂式的,所以,中国近代美术教育的开始有其特殊性。这主要表现在两个方面:一方面是随着西方传教士来中国传教、设教堂、办学校,将西方资产阶级美术教育直接传入中国,这方面的典型实例就是1852年由上海徐家汇耶稣教会修士、西班牙人范廷佐(Joannes Ferrer,1817—1856)在当时徐家汇土山湾他的工作室内成立的"美术学校"(旧称上海"土山湾画馆")。该馆专门培养中国人从事绘画、雕塑创作,由范廷佐本人教授素描和雕塑,另一神父马义谷 (Nicolas Massa,1815—1876)教授油画。虽然这一名曰"美术学校"的机构并不具有真正学校的性质,而且它的目的主要是为该耶稣教会在中国各地的教堂的宗教宣传需要服务,但它的教学方式是西方资产阶级新学的方式,教学内容也是西方的。这一机构于1864年并入徐家汇土山湾孤儿院的工艺院,成立绘画部(或称绘画工场),并分素描、水彩画、油画等专业。绘画部的作品曾先后参加1912年和1915年在巴黎和旧金山举办的世界博览会。这一机构直至1953年孤儿院及其

工艺院解散而宣告结束。中国近代早期一些从事西洋绘画的画家如周湘、张聿光、徐咏青等均出自这所美术学校。所以,徐悲鸿曾将这一学校称之为“中国西洋画之摇篮”。

另一方面，中国近代美术教育的开始是与清末的洋务运动的开展以及洋务学堂的兴办密切相关的。从19世纪60年代开始,先后在北京、上海、广州、福建等地开设了一批学习“西文”、“西艺”的新式学堂,专门培养洋务人才。这些新学堂大都是施行“方言”(外国语)教育、“武备”(军事)教育和科技教育的专科学校,其中施行“武备”教育和科技教育的洋学堂,鉴于西方资产阶级新学开设的教学科目如数学、物理、化学、地理、地质、机械制图等等,大多需要应用图画,于是便纷纷开设“图画”课。1866年创办的福建船政学堂,是我国近代最早的海军专科学校。该校课程设有绘图课。1866年2月,该校根据法国军官日意格的建议,增设“绘事院”,“择聪颖少年通绘事者教之”。日意格认为:造船的关键是“画图定式”,而不是“运凿挥锥”,如果不学绘制船图,就不能掌握造船的全部技术。为此,按日意格的建议,还要学习法国语言文字、格致、数学等。福建船政学堂绘事院的创立,不仅是中国近代高等工业学校制图课程的开始,也可以说是中国近代工业设计教育的萌芽。

紧接着,我国近代最早的军事工程学堂——上海江南制造局操炮学堂,于1874年创立,所设课程中也有“绘图”课。1880年创办的天津电报学堂、1890年创办的江南水师学堂、1895年创办的江南陆师学堂和天津中西学堂、1896年创办的直隶武备学堂、1897年创办的湖北武备学堂、1898年创办的上海江南制造局工艺学堂等,均开设图画课或制图课或测绘课。

以上所谈到的学校就是中国近代教育史上的洋务学堂。这类学堂最主要的特色体现在它的课程设置上,它最主要的特点是开设了外国语、自然科学和实用科学等“西学”课程,其中也包括为“西学”服务的图画、测绘、制图等与美术有关的课程。虽然当时所学的有关美术的知识和技能极为肤浅,但这是一种开创性的实践，它意味着中国人开始逐渐认识到图画在学习自然科学和科技中的广泛的应用价值,是中国近代对美术教育功能的最早的认识。与此同时,1901年5月,罗振玉、王国维在上海创办以介绍日本学制为主的《教育世界》杂志(初为旬刊,后改为半月刊),大量刊登了介绍日本办新教育的章程、法令、规章制度等译文,为我国制订近代学制提供了重要的参考资料。1902年8月15日清政府颁布的“上溯古制”,并参照当时日本的学制而拟定的。它包括“京师大学堂章程”、“考选入学章程”、“高等学堂章程”、“中学堂章程”、“小学堂章程”、“蒙学堂章程”等六个章程,它规定了各级各类学堂的目标、修业年限、入学条件、课程设置及相互衔接关系。其中明确规定小学堂、中学堂、高等学堂(相当于今高中)的部分科别均要开设图画课的规定。这一学制虽然未及施行,但其中有关开设图画课的规定,在1904年1月13日颁布的“奏定学堂章程”(又称“癸卯学制”)中得到了进一步的肯定。具体规定是:

初等小学堂修业年限是5年。课程分必修课与随意科两类。图画、手工课归入随意科,“依地方情形得设一科或两科”。

高等小学堂修业年限4年,开设课程为9科,图画是其中一科。另为不愿升中学堂者设“手工”等随意科。

中学堂修业年限5年。开设课程共12科,图画也为其中一科,并且规定:“习图画者,当就实物模型图谱,教自在画,俾得练习意匠,兼讲用器画之大要,以备他日绘画地图、机器图及讲求各项实业之初基。凡教图画者,以位置形状浓淡得宜为主,时使学生以自己之意匠为图稿,并应便宜授以渲染彩色之法。”

高等学堂(相当于今高中),修业年限3年。规定“格致、工科、农科”类预备班的主课中有图画课。

高等农业学堂预科的课程中有图画课。

高等工业学堂所分的十三科中,就有“图稿绘画科”。这一科的“科目”包括七项:“一、图稿法,二、配景法,三、绘画,四、工艺史,五、应用解剖,六、用器画,七、工场实习及图稿实习”。并且明确规定:“图画”和“机器制图”为高等工业学堂各学科必修的基础课程。

此外,“癸卯学制”中的“奏定初级师范学堂章程”和“奏定优级师范学堂章程”,规定师范学堂分为优级师范学堂和初级师范学堂两系统,前者培养初级师范学校和中学堂教师,后者培养高等小学堂和初等小学堂教师,中国的师范教育自此自成系统。该章程规定图画为初级师范的必修课,“手工”为选修课;优级师范第二类学科的必修课包括“图画课”与“手工”两科。优级师范第四类学科,必修课中包括“图画”一科。

由于“癸卯学制”是中国近代第一个施行了的学制,它确立了中国近代学制的基本模式,它规定的各级各类学校大多需要开设图画课的学制,奠定了中国普通学校美术教育的基础,同时,培养图画科师资也就成了当时一个十分紧迫的任务。

1906年,南京两江优级师范学堂监督(即校长)李瑞清,呈准学部(清末全国最高教育行政机构)正式在该校设立“图画手工科”,专门培养图画、手工师资的创举,正是顺应了上述的现实需要。这是我国高等师范美术教育的开始,也是中国近代美术教育的真正开端。据1909年(清宣统元年)冬月编写的《两江师范学堂同学录》记载,该校图画手工科连办甲、乙两班。甲班共有33名学生,1906年6月入学,1909年12月毕业。乙班共有29名学生,1907年9月入学,1910年冬毕业。这两批毕业生,除分派在当时两江总督管辖的江南、江西、苏皖地区的中等学堂与师范学堂为图画、手工、音乐教师外,还有派往四川、山西、湖南、贵州、广东、浙江等地的。这是我国近代自己培养出来的第一批中等学堂的艺术教育师资。我国近代一些著名的画家、美术教育家吕风子、姜丹书等就是其中最重要的代表人物。据姜丹书回忆,两江师范图画手工科的总主课是教育,课程包括教育史、教育学、训育论、心理学、伦理学、教授法、学校行政等。主课是图画和手工,图画课目包括素描(铅笔、木炭)、水彩画、油画、用器画(平面几何画、立体几何画——正投影画、均角投影画、倾斜影画、透视画、图法几何等)、图案画、中国画(山水、花卉等),除中国画教师为中国人外,西画和用器画教师均系日本人。手工课目,包括各种纸类、细工、绳类细工、黏土工、石膏工、竹工、木工、漆工、金工等,教师均为日本人。同时,将音乐作为该科的副主课,它包括乐典、风琴、钢琴、唱歌,教师中也有日本人。此外,国文、英文或日文、物理、几何等作为该科的副科。这样的课程设置尽管主要是借鉴了当时日本的经验,各课课程内容未必都很确当,但整体结构主次分明,突出了师范美术教育的特点,注意学生的综合素质,特别是其中将音乐列为副主科,很有点像今天高等教育提倡培养复合型人才的做法。这对我们今天搞好师范美术教育的改革还是很有启发的。

在这以后,1903年创办的河北保定的直隶优级师范学堂,也于1907年设“手工图画科”。其课程设置仿两江优级师范学堂,它是我国北方地区师范教育系统最早设立美术教育专修科的单位,只是当时学生“多以文学教育为归,学手工图画为末技”。另据《中国近代学制史料》第二辑下册摘录,1905年有“奉天体育美术专修科”成立;1909年又有“南京女子美术专修学校”问世。虽然有关情况不详,但由此可见,美术教育已开始受到国人的注意。

辛亥革命后,特别是蔡元培担任教育总长,提出“教育上应特别注重美育”以后,一些师范院校先后

成立了不同名称的美术专业。如1912年,浙江两级师范仿两江师范学堂成立图画手工专修科;国立北京女子高等师范于1918年开设过一班图画教育专修科;在原两江优级师范学堂基础上重组并更名为南京高等师范,也于1916年恢复图画手工科的招生。此外,一些国立和私立的专门艺术学校,如1918年创办的北京美术专门学校(国立北平艺专前身)一开始就设有师范科。1943年改组为国立北平艺术专科学校后,也设有艺术师范科。我国近代第一所私立美术学校上海美术专科学校,1920年也设有高级师范科和初级师范科,以后又改称师范院和艺术教育科,其他如私立苏州美术专科学校、私立武昌艺术专科学校、私立西南美术专科学校等均设立过师范科或艺术教育科,培养艺术教育师资,这都说明,在20世纪中国美术教育史上,师范美术教育占有不可忽视的重要地位。

正因为有了一支日益发展的中国师范美术教育队伍,中国中小学的美术教育才逐渐发展。我国正式的中小学美术教育,应当说是始于1904年清政府颁布并正式施行的"癸卯学制"。因为正是这个学制,确立了图画和手工在我国中小学和师范学校课程中的地位。而在这以前,一些洋学堂(小学)已经尝试着开设图画或手工课,如我国早期艺术教育家吴梦非曾回忆到,他在1903年就读的一所洋学堂,就已经仿照日本设有图画手工课,但因缺乏师资,实际上教学多以临摹图画为主。另外,俞复创办的文明书局1902年印发有一套学堂蒙学课本,其中就有丁宝书编写的《新习画帖》五种、《铅笔画帖》四种、《高小铅笔画帖》两种。同年商务印书馆也出版了由徐咏清编绘的《中学铅笔画帖》八册,也是我国中小学美术教育正在起步的一种动向,"癸卯学制"施行以后,至1909年前后,在一些经济比较发达的地区,小学开设美术课已日见增多,例如,一位出生于原属江苏青浦县农村的革命前辈,在他的革命回忆录中就谈到:在我10岁那年(按:指1909年),老师带我们去青浦县城官办小学,参观手工业展览会。那里陈列了很多精致的工艺品,有剪纸、纸折叠,还有把豌豆浸泡后,用竹签戳叠出的木船、桌子和其他用具,这叫做"豆工",都是些玲珑剔透,形态各异的作品,引起我们很大的兴趣。在展览会上也有我们学校的"豆工"陈列,但这些"豆工"不是我们学生做的,而是老师做好以学生名义展出的①。

当然,从1904年颁布并实施的"癸卯学制",确立了中国师范美术教育和中小学美术教育的地位以后,至1949年新中国成立前这段历史时期内,师范美术教育和中小学美术教育,虽都有所发展,有些时候在有些方面似乎比现在还好,如1933年11月颁布的《中学课程标准》中规定图画为高中的必修课,高一为每周1学时,高二、高三为每周2学时。但是,这些规定实际上并未得到真正的实施,而且有关规定不断变更,例如,中小学开设的图画课,1923年起改称"形象艺术",1929年又改称"美术",1942年又将小学美术改称"图画",1948年又将中小学图画课改称美术课,课时的变化也同样频繁地增减。以至于我国著名教育家叶圣陶在1946年写的《改革艺术教学》一文中写道:"如今学校各科教学,都说不上近乎理想……属于艺术部门的图画、音乐尤其是糟。"

新中国成立以后,随着国家对教育事业的认识的不断提高和国民经济的发展,整个教育事业有了很大的发展。以整个师范教育而言,1949年全国仅有12所师范院校,至1989年,全国(除台湾省外)师范院校增加到256所。据国家教委计算中心1995年9月的统计资料,全国(除台湾省外)设有师范美术(或美术教育)专业的本科和专科,以及美术师资进修提高的院校共有238所。如果考虑到培养小学和幼儿园教师的中等师范学校的美术课是每个学生的必修课,它的教学内容与高等师范美术教育密切相关,

① 顾复生.红旗十月满天飞.江苏文史资料,1997:4-51

中等师范学校的美术教育也是师范美术教育的一部分的话，那么，全国中等师范学校的数量就更大了。据 1988 年统计，全国中等师范学校共有 1065 所。我国师范美术教育之所以取得如此大的发展，从根本上讲，是由于对包括美术在内的艺术学科在普通教育中的作用和地位的认识不断提高分不开的。因为，国家教委负责同志已经明确指出："是否重视艺术教育，直接关系到两全方针的落实。"②所谓"两全方针"，就是全面贯彻教育方针，全面提高教育质量。在这以前，即 1989 年底国家教委颁布了新中国成立以来我国第一个普通学校艺术教育的规划《全国学校艺术教育总体规划》(1989—2000 年)；提出了从 1989—2000 年我国普通学校艺术教育的发展目标和重要任务，并对艺术教育管理、教学、师资、设备以及科研等方面提出了具体要求。为了全面贯彻实施艺术教育这一总体规划，国家教委于 1996 年 11 月在四川成都召开了二次全国艺术教育工作会议，国家教委副主任柳斌同志在开幕式上作了题为《认真贯彻教育方针，切实加强艺术教育，为培养全面发展的高素质人才而努力》的报告，明确指出："艺术教育是对学生进行素质教育的重要内容和途径之一。""学校艺术教育工作的奋斗目标是：全面实现《总体规划》提出的国标和任务，适应新形势发展的要求，将工作重点进一步落实到面向全体学生、全面提高学生素质上来，探索以素质教育为目的，大、中、小学相互衔接，普通学校艺术教育和艺术师范教育协调发展的具有鲜明中国特色的时代特点的学校艺术教育教学体系。"③由此可见，国家对普通学校艺术教育的如此重视，给我国的专业艺术教育，特别是师范艺术教育提供了前所未有的社会环境和发展机遇；同时，也对师范艺术教育提出了严峻的挑战，即包括美术教育在内的艺术教育如何为各级各类普通学校的素质教育服务，这是一个迫切需要解决的认识问题和实践问题。

然而，对照师范美术教育的现状，展望师范美术教育的未来，不能不引起人们对师范美术教育现状的思考。

二、对师范美术教育现状的初步思考

1. 师范美术教育的办学方向。

从理论和口头上讲，几乎没有人不承认师范美术教育为普通学校、特别是中小学美术教育服务，是师范美术教育唯一正确的办学方向。但实际情况并不是这样，相当多的师范院校的美术系科，在课程设置、教学要求、课时安排、教学方法等方面，盲目地仿效专业美术院校，特别是近几年国家教委允许一些高等师范院校设立非师范性的美术专业，如装潢设计等专业以后，向专业美术院校看齐的倾向更加突出，师范美术教育的"师范性"无从体现。虽有不少关心师范美术教育的有识之士不断在呼吁突出师范美术教育的"师范性"，以进一步明确办学方向。但是，不少呼吁并未抓住问题的实质。例如 1997 年 5 月举行的全国高等师范油画教学研讨会，其研讨的主题便是如何突出"师范性"。从公开发表的《研讨会纪要》来看，"通过研讨，大家进一步明确了'师范性'表现在培养宗旨上，是培养'多能一专的复合型人才'，学生既可望成为艺术教育的艺术专门人才，也可望成为艺术专门人才，两者是相辅相成、相得益彰的。"④应当说，《纪要》中所说的"师范性表现在培养宗旨上"，这是正确的，因为所谓"培养宗旨"就是办

② 国家教委主任朱开轩同志 1994 年 6 月在《国家教委艺术教育委员会第三届全体委员会议》闭幕式上的讲话。

③ 柳斌.认真贯彻……而努力.中国美术教育，1997(1)：3-4

④ 研讨会纪要.中国美术教育，1997(4)：10

学方向。然而,该《纪要》中所说的“培养宗旨”是离开了特定的培养目标而抽象地谈论什么“多能一专的复合型人才”。所谓“多能一专的复合型”或者是有人主张的“一专多能”型,“专”与“多能”,将根据什么原则来确定呢?至于《纪要》中所说的,“学生既可望成为艺术教育的专门人才,也可望成为艺术专门人才”,那是一种很不切合实际的过于理想化的愿望。何况它所说的“艺术教育的专门人才”也是非常笼统的,其内涵是不确定的。

其实,所谓“师范性”,我国现代著名教育家林砺儒先生(1889—1977),早在60年代就将师范性概括为三条:(1)政治性特别强,毕业生应是政治上最可靠的人;(2)知识特别丰富,知识教育应比同级学校高出一头;(3)有教育的专业训练,保证毕业生成为内行的教育工作者,并认为不能把过分强调教育课程理解为就是突出师范性。尽管这些观点的某些具体提法具有当时的时代特点,但其基本精神还是很值得我们深入思考的。因为,所谓“政治性特别强”,用现在的话来说,就是师范生应当具有为国家教育事业献身的精神和在艰苦环境中执著于教育事业的勇气和意志。所谓知识特别丰富,是指师范生在专业知识和综合文化素质方面应当比同级学校高出一头。所谓有教育的专业训练,那不仅是指师范生必须学习的教育学、心理学等与教育、教学有关的课程,而且应当包括各种教师职业技能训练课和教育管理能力的训练,只有这样,才能真正做到“师范”二字所包含的“学高为人师,身正是人范”。当然林砺儒先生对“师范性”的主张,是就师范教育的共同特征而言的,它的精神同样适用于师范美术教育。按照上述要求来观察我国师范美术教育的现状,其存在的问题是显而易见的。它突出地表现在:师范美术系科学生的职业意志教育的薄弱;课程设置缺乏师范性,知识结构比较陈旧,与中小学素质教育的要求很不适应;在教学中,只重视专业技术教育,忽视必要的科学文化知识的教育;忽视教师职业技能的训练,那种认为只要有知识,人人都可以当教师的旧观念相当顽固,从而形成师范美术系科学生综合素质普遍不高,严重影响中小学美术教育的质量。所有这些问题,归根结蒂都是由于师范美术教育办学方向不明确所致。

现在,从国家的教育方针上讲,师范美术教育的办学方向应当说是十分明确的,那就是为中小学的素质教育服务,是面向全体中小学生;师范美术教育要与中小学美术教育协调发展。但是,师范美术教育为中小学的素质教育服务,毕竟是一个新的课题,需要从理论上和实践上努力探索才能得到解决。因为,从中国师范美术教育的历史来看,最早主要是借鉴日本的经验,当时对美术在普通学校教育中的作用的认识,还是很表面的,只是停留在美术的实用价值上;“五四”运动前后,特别是蔡元培等提出要重视美育的主张后,对美术教育的作用的认识有所提高,美术教育成为美育的一部分,但这种美术教育思想在旧中国是无法实现的。新中国成立后,国家在1952年公布的《中小学暂行规程草案》中明确地提出美育的问题。但由于极“左”思潮的干扰等原因,在实际教学中并未得到真正的实施。50年代末至“文革”期间,频繁的政治运动和十年动乱,中小学教育中的美术教育由随意削减直至完全取消。改革开放以后,在总结我国美术教育的历史经验的同时,吸收了国外现代美术教育理论,人们对美术教育的作用的认识趋向于从智育、美育、创造力的培养和个性发展等方面去认识,这在思想认识上无疑是一个很大的提高。近几年,国家正式提出我国中小学教育应由过去的“应试教育”向“素质教育”转变以后,作为中小学必修课的美术课毫无疑问地成为素质教育的一部分。这对进一步明确师范美术教育的办学方向是非常有利的。然而,素质教育的内涵究竟是什么?美术教育如何为中小学的素质教育服务,师范美术教育又如何为中小学的美术教育服务,这里存在着一系列亟待深入研讨的理论问题和实践问题。这就给师范美术教育特别是高等师范美术教育提出了一个重要的任务,即重视对美术教育,尤其是中小学美术

教育的科学研究。

2. 美术教育的科学研究

从对师范美术教育的历史回顾中可以看出,我国中小学美术教育的起步并不比其他学科晚,但是,经过了近百年的发展,中小学的语文、数学、物理、历史、地理、外语等学科都已建立了比较完整、合理的教学体系和学科的基础理论,而同样作为中小学一门必修课的美术课,至今尚未建立起自己比较完整、合理的学科体系,美术学科的基础理论建设更是非常薄弱,以至于谈到中小学的各个学科往往将美术和音乐这类艺术学科排除在外。这无疑是一个应当引起高度重视的问题。造成这种情况的原因是多方面的。其中很重要的一个原因是,有关美术教育的科学研究至今还没有引起足够的重视。在很多人的观念中,似乎凡是在美术院校从事教育工作的都是美术教育家。所以,查一查各种美术家或艺术家词典,就会发现不少美术家都被人奉为美术教育家。可这些"美术教育家"中究竟有多少人称得上是真正的美术教育家呢?稍稍认真审视一下近百年来我国美术教育理论的状况就不难找到答案。与大量出版的各种画册、专业美术技法等书刊相比,近百年来出版的由我国学者编写的美术教育理论著作屈指可数,美术教育基础理论的学科建设还没有提到重要的议事日程,似乎美术教育理论可以从美术实践中自发地形成。这种状况将严重影响中国美术教育,尤其是师范美术教育和中小学美术教育的发展。而要解决这个问题,师范院校,特别是高等师范院校有着不可推卸的责任。因为,高等院校担负着教学和科研的双重任务。教学任务固然重要,科学研究更是大学发展的生命线,但是,在我国高等师范院校美术系科,对于美术教育的科研工作严重滞后,这主要表现在美术教育理论非常薄弱,教学内容和教学方法比较陈旧,学生理论素养严重不足,我国中小学美术教学中长期存在的随意性强、系统性差的现象,一方面与中小学美术教育的教学体系不够成熟有关,另一方面也与高等师范院校美术系科美术教育科研工作严重滞后有关。

当前,国家教委提出的在高等师范本科院校采用科研立项办法组织实施高等师范教育面向21世纪教学内容和课程体系改革计划,已于1998年年底正式启动。这一改革计划的根本目的是:改革培养模式,调整课程结构,用现代文化、科技发展的新成果充实和更新教育内容,逐步实现教学内容、课程体系、教学方法和手段的现代化,提高师范教育专业化水平,培养适应21世纪社会和教育发展需要的新型师资。近期目标是,树立适应社会主义现代化要求的教育思想和观念,改革中小学师资培养模式,用三年或稍长一段时间形成一批具有示范性、典型性、影响大和有实质性突破的教学方案、课程体系、新型教材和教学模式等改革成果,为建立和形成面向21世纪,与现代社会、经济、科技和中小学教育发展相适应的现代高等师范教育的课程体系和教学内容打下基础。这给高等师范美术教育的科研工作提供了极好的机遇和重要的科研内容。抓住这个机遇,扎扎实实地开展多方面的科研工作,定能取得重大的收获。

与培养美术创作人才为主的专业美术教育相比,以培养中小学美术教育师资为主的师范美术教育,其受教育的人数及其对国民素质教育的影响,是前者无法比拟的。而且,从面向21世纪的角度来看,艺术教育在各级各类学校教育和社会教育中将越来越显示它不可替代的作用。所以,应当给师范美术教育以更多的关注,通过多方面的不断的努力,建立起具有鲜明中国特色和时代特点的师范美术教育的教学体系,为世界美术教育的发展作出应有的贡献。

原刊《二十世纪中国美术教育》上海书画出版社,1999

走向研究型课程
——以设计基础教学为例

邬烈炎

1 关于研究型课程——来自基础教育的启示

知识创新要求学生具备探求精神、批判态度、选择与综合能力，而以“接受性学习”的方式来学习“确定的知识”、“制度化了的知识”、“早已被证明了的既成事实的知识”，已很难达到这一要求，必须在课程建设与改革中寻求新的教学内容和学习方式。

研究型课程是学生在自主选择的前提下，以课题研究或项目设计为载体，通过导师的指导与帮助，主动地进行研究性学习的课程。研究型课程在中国的开设，是基础教育中高中课程的生长点和改革的突破口，也是追随世界课程改革发展趋势的结果，它的理念为课程改革指出了具体而有效的路径。

当我们面对高中生们在研究型课程中完成的论文时①，不禁激起许多赞叹与极具启发性的思绪：

如一篇关于中外服饰文化的专题研究《论旗袍与和服的比较》，视点敏锐而极富人文色彩，分析了两者的文脉与隐喻；

如一篇题为《关于 TCL 手机南京市场广告的调研》的报告，其中他们所设计的十余种表格及分析，反映出严密的逻辑关系，深入的调研数据十分翔实；

又如一篇题为《卡通造型的中国形象》的论文，关注了他们对卡通领域中日本图式一统天下的文化焦虑，并为具有民族符号与传统意趣的中国形象出现的可能性与必要性设计了多种方案。

应该承认，这些课程作业以其视野之宽阔，视角之独特，将情感态度、价值观、能力、方法、知识等要素集于一体的成果，实际上已向艺术设计的本科课程乃至研究生教育提出了强劲的挑战，具体而言，它们从课程设置及内容，课题设计方法及作业编制，教学方式及学习方法等方面，鞭策着高等艺术设计教育的课程改革与建设。同时，国外教育中课程及教学的探索性、实验性，及充分重视过程而不求唯一解

① 见南京金陵中学 2002 级高一研究课程作业。

的方式,从小学、中学到大学已是一脉相承,成为一种自觉自为的现实情景。实际上,我们所苦苦探索的"宽口径、厚基础,提高专业素质,培养创新能力"的教学方式,正是可以以课程的研究性——研究型课程作为突破口。

在高等艺术设计教育中如何建构研究型课程,我们应对几个基本问题及关系进行辨析。首先,应该看到的是,基础教育的课程改革与建设已经走在了高等教育的前面。如课程理论的研究,课程结构的整合,课程内容的选择,课程实施的方法及跟踪国外教育发展等方面,为高等教育提供了颇多的启迪,如专业指导与咨询的展开,课程标准的研究,教材的编写与审定及各级教研活动方面,也给高等设计教育提供了有益的参照。另外,就教育的性质而言,其对于人的素质培养比侧重于"专业"的高等艺术设计教育,更是有其突出的表现。因此,学习基础教育的"研究型课程"并不意味着品位的下移。其次,在"研究"这一语义下的"研究型课程"与"研究型大学",其目标内涵有着一定的差异。前者是指课程设置与教学方式,集中在研究性学习之上;后者是指办学格局以研究为主体并具有科研的高层次,及研究生教育规模大于本科教育规模等方面。实际上建构研究性学习也完全有理由充当"研究型大学"的一个最具实际意义的教育内涵,并且大学无论是不是"研究型"都有足够的理由建设研究型课程。再者,如果说研究性课程在基础教育中的特点,是进行跨课程的综合性的知识组合,进行独特的课题选择及在解题方式的寻找中进行多种可能解的探索,那么,在高等专业艺术设计教育所具有的形式,是在独特的极具实验价值的课题设计中包含诸多的知识点并进行学科的重构,学生对作业进行深化设计,并在资源、方法、程序、媒介、形式等方面展开实验。因此,研究型课程在这里更多地体现为一种课题价值的设计。

2 关于研究性学习——中外设计基础课程建构方式的比较

研究性学习作为一种积极的、探究式的学习方式,是建构研究型课程的最具实质意义的内容。它强调在课程的开放性中,对所学知识与经验的可靠性及其合理性进行探讨性的思辨。它不强调学习者是否掌握某些具体知识,不过分注重结果,强调的是学习过程,是能否对具备选择、判断、解释、综合、运用的能力,从而有所发现有所创造。

对研究性学习的考察,可以以设计基础教学为例。设计基础课程是艺术设计学科课程结构中的重要组成部分,它对创造意识的培养具有开发性效应,对人才的专业素质培养与专业潜能的训练具有独特的作用,并以在艺术设计教学程序中的先行性、教学结构中的普遍性,及对专业课程的影响力,获得了它的重要功能与位置。自包豪斯开创性地设置基础课以来,它一直是设计教育界关注的热点,反复引起不同课程思想、理论、方法的讨论与不同内容的实验。可以认为,国外设计基础课程自踏上它的起跑线之始即体现为一种研究性的状态,从包豪斯至今,我们看到的是一种充满探索与实验展开的课程景观。

包豪斯基础课程设计,"第一次把不可靠的感觉变为科学的理性的视觉法则", 把课程从技巧的模仿转变为对艺术规律的感性与理性的体验与认识,变为学生潜能的发现与发掘。如伊顿的课程设计涉及了学习者个性的三个类型:自然·印象类型,倾向于写实;知性·构成类型,倾向于设计;精神·自我表现类型,倾向于表现性、观念性。如施莱默尔主持的人体素描课程,被称之为"人的探讨", "生物"与"哲学"两大部分,指导学生以舞台效果的灯光照明强调各种姿态动作的衔接关系,并对各个姿态进行深入的分析。如康定斯基的课程开创了对每一单个现象在孤立状态下作学究式的分析,将现象的相互作用

结合起来作并置分析的研究，至于他在课程中所体现的对抽象形式点·线·面的纯粹性的研究，则达到了一个相当的深度。

许多国家在综合性大学中设置艺术设计学科，其设计基础课程更多的反映出其学科与自然科学的学术氛围渗透，更多地反映出其交叉性与边缘性色彩。如美国特拉华大学就在基础教学中设立了“批评性的阅读与写作”内容，通过分析所选择的阅读材料，练习阐述性的和辩论性的能力；如英国利兹大学的索斯马兹教授指出基础课程不应局限在“自身范围”之中，它应是一种基础的观念，它所关心的东西也许更带有普遍性与规律性，因此，对于艺术现象中体现的社会意义和哲学意义的改变就更为敏感。在具体的方法上，他是以理性和感性这对张力之间的关系入手，试图用视觉形态在心理上的力、能和运动作为桥梁来联结两者，以探讨人类与世界之间的形体关系。

在课程的实施方面，专业基础课程也早已打破了以技法练习为主要手段的方式，采用更为多样的综合方式。美国佛罗里达州立大学艺术系的专业基础课程，由“艺术研究与应用教研室”担任。专业基础课程给学生介绍当代艺术的作用，特别是让他们认识到批评理论和新方法的运用对艺术及设计所产生的影响。不但用以巩固在画室练习中碰到的理论概念，而且还利用其所处的大学环境从学校各系科请来教师讲课，以扩大学生对当代文化、哲学和科学知识的视野。每一门课程学完后学生写出简短的论文，结果使专业基础课程成为跨学科教学的试验基地[1]。

以多学科的理论、方法来进行课程设计，是国外现当代专业基础课程发展的一大特点。如以交叉性与边缘性知识作为课程切入手法，如从智能结构建立的视知觉的开发路径，如对认知心理学方法的借鉴，如将现代艺术观念及后现代艺术观念的引入等等。从而使专业基础课程进入了新的层面，并导致课题设计与作业方法的丰富性。

形成显而易见比较的是，中国设计基础课程的教学情景长期呈现为一种简单化的、技术性的、统一式的格局。这种缺乏实验、概念、真正的过程及胸有成竹式的课程过程，使学习活动缺少获得原创性的空间，缺少探索经验形成的客观条件。这种实践实质只是一种“实习”——通过对既成技法理论的验证而获得技能，通过“灌输”达到“识记”，片面强调所谓结构的“系统”、“完整”。它大大忽略了提倡探索性、实验性、概念性、无解性、可能性所能带来的素质提高与创造力培养的价值。这些情景产生的直接根源之一，是缺乏课题设计意识及其缺乏理性化的有效的课题研制方法，课程现象中的既定课题往往是多年延续下来的程式继承，既缺乏理性的逻辑结构，也不能体现多学科理论的借鉴及交叉融汇，没有吸引学生的意趣而单调乏味；许多课题在漫长的时间中与最广泛的空间中被可怕的重复着，已成为永远的“保留节目”，作业样式更显八股化。当然，在来自不同方面的作用下，这一景象已开始出现变化。应该承认，研究性学习产生的重要契机正是出于人们对传统课程弊端的认识与改造，它的形成缘于人们对研究的特点及其功能价值的认识。

3 从课题设计进入研究性学习

对任何一门课程而言，都存在着两类不同形态的知识，即概念性的知识与过程性的知识，前者表达某种研究的结果，后者反映知识获得与验证的方法。而过程性知识正是以课题设计——作业编制的方式实现的。显然，一个(组)课题可以成为课程要旨的聚集点，是课程知识点体现的密集区域，所有知识

内容方面的课程诉求都被解析为课题中的目标要求、方法、程序、体裁、技能与效果等，都融入了每一个具体要求与展开细节。而如何将课程内容的原理、规则、方法等知识要素转化为可操作的课题，或怎样将讲义演绎为可供实施的作业，可以认为是使课程获得研究性的意义所在，也是课程活动中最具戏剧性的技术游戏。课题设计的价值正是可以使学生得到原创性的、开放性的、生成性的与过程性的训练。因此，我们可以认为，独到的具有实验性的课题设计，是建构研究性学习的决定性因素，它的探索意识，对不定解的过程展开性，及是否具备趣味感等构成了研究性的可能意义。事实上许多经典的课题体现了理性与感性的精妙融合，在严谨中透射出自由意蕴，它所揭示的是教学内容与范畴、学习方式与方法、对象与结果的一系列变革，从而形成“学习的革命”。

课题在课程中有多种存在形式：可以体现为某种范畴、主题与综合性内容，着重过程、元素、形式的实验及解题方案的设计；可以反映为某个专题内容，由一组相关性作业构成，是某种训练方式、资源、线索、内容、媒介的有意义的体现；可以是一个单独的作业方式及练习内容，它直接说明了习作的具体题材、主题、素材、手段、程序、技法等。

课题设计的方法应是多元、多维、多样化的，其资源可以是自然物象、主观意象、艺术形式、流行文化及无所不包的信息，从相关学科及各种层次、类型教育的课程课题设计中得到借鉴；更应该从本体因素中发现具有价值的课题生成方式，如分解——要素提取的方法，如综合——横向选择的方法，如趣味——形式游戏的方法，如理性——逻辑构成的方法，如发散——多元展开的方法，如聚合——交叉融汇的方法等。

如试图将视觉思维引导下的形式语言作为基础课程的核心内容，形成了一套以“资源”作为研究媒介的课题，围绕4个不同性质的对象，展开不同性质的作业组合：

课题1来自自然的形式：自然态作为一种不以人的意志为转移的有机质对象，蕴涵着取之不尽，用之不绝的艺术元素，但课题重点与以往大不相同，着重于视点的转移与形式趣味的改变；

课题2来自建筑的形式：建筑物具有人为的、功能化的、高度的设计含量，可以通过它研究几乎所有的形式语汇，如比例、尺度、空间、形态、材料、色彩、光影、肌理、装饰、功能等；

课题3来自科学的形式：科学具有高度逻辑性的、理性化的特质，构成了相应方式的研究方法与具有本质规律的意义延伸，如超现实主义与相对性畸变，原始美术与非欧空间，几何学与归纳方法，数理逻辑与构成等；

课题4来自观念的形式：研究观念、思想与视觉图式的结合，以非架上的艺术形式进行表现，如装置、图像、行为等。

一个媒介形式课题又由若干系列作业构成，它试图寻找多样的解题路径。如来自自然的形式的课题有：阅读，来自不同学科对自然的认识；观察，对自然物象作出抽象的视觉笔记；分析，对同类物象的内部结构的形式透视；构成，从自然表象向人为秩序的过渡；技法，寻找同一物体的多样的描绘效果；写作，用文字表达自然的形式感受；解读，当代艺术是如何以意象、隐喻、哲理的方法去表达自然；赏析，艺术设计与自然的内在或外在的互动联系等。

如一套以视觉元素为内容的课题，演绎出从“常态”到“非常态”的逻辑方法与过程：

课题1 形状：正形、负形与正负形的互动转换；

课题2 体积：几何结构、体量感与片断的共时性再现；

课题 3 空间:容积感、围合构成与矛盾空间的产生;

课题 4 光影:照射、漫射、推导与黑白关系反向呈现;

课题 5 肌理:真实质感、模拟质感、抽象质感与拼贴构成;

课题 6 色彩:光色关系、写实色彩、装饰色彩与抽象色彩构成。

又如,一套以"方法"为切入点的教学方式与课题设计:

课题 1:看法——视觉观察之维(着重视觉思维的训练)。课题为教学提供不同的"开放视域"的实验,学习如何辨别各种视觉形式要素,增强接受视觉信息的能力,尤其是掌握一种能从普遍和平常的物象中发现各种不同的特殊的视觉现象的能力。进而达到对视觉形式的理解,培养一种深层的视觉经验,认识到视觉能力的训练有助于发展认知的、情感的和心理的运动技能。还应学习用视觉的形式来交流观念,并用视觉语言结构和功能评价艺术作品及设计作品的效果。作业系列有科学之看、互动之看、图解之看、透视之看、抽象之看、机器之看、光影之看、变象之看、闪回之看、变焦之看、移情之看、范式之看。

课题 2:语法——形式分析之维(着重形式语言的训练)。课题教学通过对一些基本形式要素的语义、性质、内涵、功能、方法、效果的分析,达到对形式语言的理解,并研究其表现策略与形成表达能力,掌握形式的游戏规则。同时,有分析地思考有关艺术形式的各种阐释,能够运用精确的术语表述各种形式关系中复杂的观念及价值。系列作业有:比例——以建筑为例;线条——以植物为例;形状——以绘画为例;体积——以雕塑为例;空间——以园林为例;光影——以摄影为例;色彩——以印象派绘画为例;材料——以蜡、纸、石膏、有机玻璃为例;肌理——以质感为例;运动——以电影为例;构成——以版式设计为例;节奏——以书法为例。

课题 3:手法——艺术表现之维(着重表现方法的训练)。课题强调表现方法是作为深化视觉体验的表达方式,强调观察、认识、分析能力决定表现的能力,掌握视觉表现的策略与方法。要求学生对不同的材料与技法进行各种不同的实验,获得对各种可能表达方式的了解,并具备足够的信心与敏感;并能运用媒体与技法在较高的水平上交流观念、经验和情感,把对视觉形式语言的反应与用于意义、观念、态度、观点和意图交流的各种技法相联系。作业系列有:涂鸦、碎片、写实、抽象、装置、文字、图像、拼贴、表现、秩序、语义、图式。

课题的实施,实际上是一个对课题进行再设计的过程,它仍处于一个开放的、动态的、变化的状态,乃至体现为一种多向的解题方式与充满许多可能性的过程。应避免为学生准备一些固定的和现成的公式,相反,应提倡重新界定一些既成经验的概念,改造其语义,扩展其外延。课题展开中,首先让学生接触各种"文本",认识资源、视角、媒介、方法、效果的性能和特征;再因其各自的感受择取某种对他们触动最深的材料或材料之间的关系;然后细心引导不同学生通过对文本的体验认识作业的新的功能与价值,使作业不仅能在视觉和功能的层面改写含义,更能在观念上为文本的发展提供丰富的可能性,乃至生成相异概念。教师在课程中着重"过程与结果"的关系,在两者不可皆得的情况下,鼓励学生注重过程中的实际收获,不刻意为完整性作业与此贯穿始终的是,教师与学生在满怀游戏般的乐趣中将无限的实验材料和自由的实验手段放入开放的空间,将思想与愉悦融为一体。课题实施的结果并无特定的标准,它着重于引导学生探索课题研究本身的新颖性——或者设计一个新的研究视角,或者选择一种新的研究方法,或者提出一个新的观点。"从而形成对自己的知识、经验和他人的知识、经验及判断有一种批判意识"。

这种建构在科学的课题设计基础之上的研究性学习展开方式，体现了对真实的学习规律的追寻，也是对课程本质的反思和探索。课程理论所强调的真实的学习应发生在有意义的情景中，而所谓“有意义的情景”正是体现为课题对作业的设计所提供的探索的氛围，自由的多种可能性的空间，重视过程的实验等，它将课题作为一个事件来对待，它最终将导致学生在教学情景中学会如何学习。

4 研究型课程的内涵建构——关于以系列课题整合课程的构想

事实上，目前大多数学校所采取的学科课程不仅使学生接受了各自分离的知识体系，而且使学生的思维方式和方法也带有很强的定式，极易产生一些消极的迁移的作用，习惯于从各个学科的特定角度出发提出问题并分析问题。针对这一情形，后现代主义课程专家多尔(W.Doll)指出：“适应复杂多变的21世纪的需要，应构建一种具有开放性、整合性、变革性的新课程体系。课程不再只是特定知识体系的载体，而成为一种师生共同探索新知的发展过程，课程发展的过程具有开放性和灵活性，不再是完全预定的，不可更改的。”这一分析实际上对研究型课程的基本形态作出了描述。

研究性学习的实施需要纳入相应的课程载体，虽然研究性学习可以在现行教学活动中有所体现，但为了获得在开放性的教学情景中进行积极而自由探索的机制，更为有效地掌握和运用现代学习方式，同时主动适应学科发展不断分化而又不断综合的趋势，适应知识转型的演化，应设置一种有利于展开研究性学习方式实施的实验性课程——研究型课程。这一课程的关键词是：课题设计，系列课题、整合建构，研究型实验对象仍以设计基础课程为突破口。

我们提出的构想是：以系列课题作为课程整体结构。在“课程整合”、“体系优化”、“整合知识”结构的要求下，就整合的内涵而言，从研究型课程的终极价值出发，由系列课题建构课程可以成为一种具有突破意义的路径。它以系列化的配套课题作为专业基础课程的整体结构，而在作为课程类型的基础课程框架内不再划分分支课程或单元课程，如素描、色彩、图案、构成、雕塑等。因此，这是一种以突出“问题”、“主题”、“课题”，关于“一体化课程”的整合构想。在全部专业基础课程范围中，只有当我们将一门门分支或单元课程消解并整合后，将注意力集中到全部课题时，才能发现课程的真正内在结构关系，其实，只有这种课题之间的有机串联关系，才能在课程内部建构起真正的牢固结构。而那些在分支或单元课程内的实验或研究性行为正由于在范畴与学科知识的限定已失去实际意义与终极价值，走出分支或单元课程的课题也从其单一学科的限定性中释放出来，这样，可以将整体的知识—内容按照新的秩序分配给一个个课题，把课程内容—知识按照不同特点的课题的逻辑进行新的组织。于是，在这一整合结构中，课程的构成是自由的，课题内容与性质是多样的。无疑，在这种以系列课题整合的课程中，突出和强调的是学习和运用知识时的融会贯通，还有与之相应的学习方式。

这一课程构成的必要性，就在于它提供了课程的本体意义与实验的实用之路。素描、色彩、图案、构成、设计表现等课程，各自几乎在一种相对封闭的空间中运行，大多拘泥于特定学科发展逻辑及相应的知识积累，已很难依靠内部的改变而发现自我完善之道。事实表现，现行的设计基础课程结构只有冲破早已呈现的茧式状态，才能实现实质性的突破，以形成不同知识内容的内在黏合机制，或期盼边缘性、综合性、交叉性知识的培育；才能从教育学理、从课程本体动机与功能要素的关系中实现真正的突破，由内到外，从知识组合、课题设计、实施方法等方面的融汇实现课程内在机理的重建。于是，以系列课题

整合课程构想的重要功能与机制，还在于协调因知识标准多元化下的课程内容矛盾，在于创造更为科学的、理想的及自成逻辑体系的知识发展模式及理论形态。

这一课程建构的合理性，获得了来自课程理论的支持，它借鉴了“核心课程”理论、“以问题为中心课程”理论、“综合课程”等理论的经验。核心课程，是“一种综合传统独立学科中的基本内容，以向所有学生提供共同知识背景为目的的课程设置”[2]，它一般直接以实际问题为经纬来组织和设计课程，通过研究问题将各种知识综合在一起；以问题为中心的课程，是把学科内容和学生所处的情景相互渗透的课程设计，把重心放在问题解决的过程之中，学习者可以按照个人对资料的把握和价值观的认同提出对问题的看法；综合课程，是把一些相关的学科联系起来，或用某一门学科作为联系其他学科的核心的课程设计。几种课程理论的目标十分明确，即实现课程的整合。而在课程设计方法论探究中的整合，就意味着以教育学理标准为依据，将制约课程及课程研制的多种因素融会加工成复合化的结构系统。因此，从这一意义上讲，以系列课题整合设计基础课程的建构方式，是对课程整合理论的某种深化。

这一课程建构方式的可行性，已在实践中初见端倪。如它确立既具有导向性的又具有开放性的、灵活性的目标群，不同于以往相对封闭化的目标规范；如教学中的讨论式及学生对作业的再设计，使课程实施过程产生一种发散性的动态机制；如课堂中使人兴奋的教学氛围与习作中洋溢出来的智慧、趣味及创造力迸发。

应该承认，研究型课程的建构是一项复杂的系统工程，它在整个艺术设计学科中的自觉研究与大力推广还需经过艰苦的努力，还需在理论、结构、教师、管理等方面展开深入的探讨。然而，教育是指向未来的，从这个意义上讲，课程设计应该具有一定的超越现实的本性。

参考文献

[1] 艺术研究与应用教研室.世界美术，2000(4)
[2] 李曼丽.通识教育——一种大学教育观.北京：清华大学出版社，1999：93
[3] 应俊峰.研究型课程.天津：天津教育出版社，2002

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2004年第2期

设计学科研究生培养中的问题研究

何晓佑

在“神六”上天的今天,我们中国需要在国际上建立“中国商品”概念,更需要在国际上建立“中国品质”的概念。

教育也是这样,在设计教育大发展的今天,我们同样需要建立“中国设计教育”的概念,我们也需要建立“设计教育品质”的概念。

一

20世纪80年代开始的中国现代设计教育,从无到有,教育水平有了长足的进步。进入21世纪的今天,中国现代设计教育正在经历第二个发展浪潮,据不完全统计,中国现在有720个学校开设了与现代设计有关的专业,绝大部分都是在近几年建立的,而且各个学校的招生规模也都在数十倍的增加。

这样一种态势,对我们从事设计教育的人来讲是喜忧参半。喜的是设计的概念终于被越来越多的人接受,设计教育步入一个空前发展的时代。忧的是,中国似乎又在犯一哄而上的老毛病,在发展结构上存在着极大的盲目性:有的新办院校,一两个美术老师就能开办一个设计专业;有的院校其他学科的教授一转身就成了设计专家;有的民办院校大量吃进社会上一些低层次的“散兵游勇”进入高等教育领域;更多的学校在经济利益的驱动下,不管教学条件是否具备,不成比率地大量招生,使很多低文化素质、低水平的末流考生进入到设计人才培养的队伍中来。这是一个危险的信号,如果我们不加警觉,若干年后将会有大量低水平的设计的毕业生进入社会,使本来水平就不太高的中国设计业进一步稀释,延误中国设计水平的发展和品质的提高,这个问题值得设计教育者好好研究。

另一个方面,众多设计院校几乎都是按一个模式在培养学生。20世纪80年代初最早引入的现代工业设计教育模式的四所院校:以艺术生源为背景的中央工艺美术学院(现清华大学美术学院)工业设计系;以工科生源为背景的湖南大学工业设计系;以艺术生源为背景的广州美术学院工业设计系和以艺术生源为背景的无锡轻工业学院工业设计系(现江南大学设计学院)代表了当时中国工业设计教育的

发展水平。中国的工业设计教育几乎都是参照上述四所院校的教学模式发展起来的,而这四所院校工业设计的教学模式基本上也是相同的。当然,设计教育有其学科本身的规律性和学科知识点,但是,随着时代迈入信息社会,全国设计教育模式的一致性,人才培养的相似性,是不能适应信息时代多样性发展特征的。

现行的设计教育模式,本质上是一种工业文化,是在工业化的发展过程中形成和发展起来的。工业劳动方式转化为工业社会教育方式,就形成了标准化、专业化、集中化、同步化的特点。这是一种高度的刚性教育,学校就像是一台机器,人才的培养就像机器制造工业产品的过程,对于教师来讲,一个个学生常常被淹没在一群学生之中,学校是在"制造"人才。工业时代的刚性生产特点是产品的大批量、少品种、无个性,即大规模地重复生产相同规格的产品,这一生产方式在设计教育中得到了最充分的体现。

在进入信息时代的今天,我们应该重新思考:如何适应信息时代所要求的创新教育,如何适应"小而优、快而优"的新竞争法则。现在主要设计类高校都在进行基础设计教育的改革和探索,由于基础设计教学的大部分教师都是从绘画教师转过来的,因此很容易在"实验教学"的旗号下将大量的"观念艺术"、"自由艺术"的形态带入到基础设计教学的课程体系之中,好像不玩怪就不是改革探索,甚至有人提出设计教育就是"玩",我很担心设计教育就被他们这样"玩"掉了。

因此,我们不仅要建立"设计教育"的概念,现阶段我们更需要建立"教育品质"的概念。设计的目的是提高人们的生活品质,那么设计的教育更应该具有高品质。

二

在现阶段设计学科的研究生教育中,同样存在着很多的问题。

问题之一:盲目扩大招生

北京某大学艺术设计学院的一位副院长告诉我他带了50多名研究生,该院的一位系主任告诉我他带了36名研究生;上海某大学刚刚建立起某设计学院,新上任的院长第一年一人就招收50名研究生,而且同时指导多个方向。

人的精力是有限的,更何况这些指导教师们还有本科的课程,还有自己的研究项目和自己的社会业务项目,有的还有管理工作要做,我不能想象这些教师有多少精力来指导这么多研究生,唯一的结果就只能是放任自流,还可以用一句时髦的口号:"学会学习"来掩盖导师精力的不足。这样培养出来的研究生会有竞争力?我打个问号。我相信并不是这些教师本人想带这么多研究生,而是"211"学校有这个名额,国家重点大学更是要培养重点人才,但现状与这些重点大学的品质是不相符合的。

问题之二:教育水平低下

江苏某部属高校工业设计专业的是高级职称的教师都是机械图学专业转过来的教授,由于自己学校具有硕士点的审批权,因此建立了工业设计硕士点,第一年招收10名研究生,身为教授的导师们却指导不了。由于是新建系科,基本上是"教授+助教",没有教设计的讲师,只能全部委托刚刚进入教师岗位的助教指导。

设计研究本来具有多学科性研究的性质,机械图学知识背景的教师当然可以进入设计学科的研究

之中。问题是中国过去的教育体系培养一批没有创造力的“教书匠”,他们在本学科没有什么发展了进而转向设计学科,原有的知识体系并没有更新,而恰恰设计学科是强调创造力的学科,他们更不能胜任设计学科的教学。这只是一个个案,但我们不可否认这种类似现象的存在有它的普遍性。我无意贬低工科背景的教师们,无论是从工科转向设计学科的教师还是从艺术转向设计学科的教师们,都面临着知识体系更新的问题,赌气是没有用的,因为你面临的是培养设计人才的实际需要。

由于本科教育进入大众化教育阶段,各个高校都在扩大研究生的教育规模,因此硕士生导师的队伍也在扩大,但是我们有不少硕士生导师本身没有明确的研究方向,没有研究课题,甚至自己还没有明白什么是设计学科的研究特性,在指导研究生方面没有想法,常常重复本科生的教学内容,研究生教育与本科生教育没有区别。在他们的指导下,甚至出现了一些毫无研究价值的硕士学位论文。

问题之三:不知道学习的方向

“教育目的”是一个很严肃的命题,我们读硕士也好、读博士也好,它只是一个手段,它本身就是你在选择将来要从事的工作。我们有些研究生不知道自己的就业方向,学习上存在着极大的盲目性,盲目的研究理论,淡化设计研究,甚至混文凭现象比较严重,以至于一些研究生的毕业设计作品质量不能与本科生相提并论,研究生退化现象比较严重。

在欧洲,研究生教育被分成两类:一类是学术研究类和学术课程类,培养科研和学术人才,这类研究生要做学术研究,写学术文章,目的是培养教师和学术研究人员;另一类是面向就业的专业应用课程类研究生教育,其课程非常强调实际经验,除了老师教课外,还有工业界的讲座及很多课程,课程体系有明确的就业指向,培养研究生毕业后出去工作的能力,这里有值得我们学习的成功观念和经验。

问题之四:重复研究

江苏某部属高校硕士生论文答辩,同一导师名下的研究生几乎都在研究同一个课题,读的书相同,研究角度相同,几个人答辩下来几乎就是“同一个人同一篇论文”的感觉。自主学习的意识很差,如果导师的指导能力再差一些,这些学生的研究就陷入了一种低层次重复的泥潭,研究上没有新视角,发现不了新问题,没有新高度,只是简单重复前人已经研究过的课题。

信息社会需要智慧型、研究型、设计型、开拓型、创新型的人才,那些被动型的人,只能按照给定的规范、标准从事简单性、重复性工作的人,在竞争中将处于劣势地位。遗憾的是这类现象在研究生的教育中过于普遍,提高研究生的培养质量已是一个不容忽视的问题。

问题之五:“挂羊头卖狗肉”

这不是骂人的话,而是存在的一种现象。因为工业设计时髦,很多不是搞工业设计研究的人也以工业设计专家自称,所从事研究的方向实际上并不属于工业设计领域或与工业设计领域有些交叉,就冠以工业设计的头衔,致使工业设计的学科概念模糊不清。浙江某高校一位工业设计学科带头人的博士后,在谈到社会上一些时尚现象的时候,他说:我对这些毫无兴趣。我不知道他的导师是怎样教导他的,但我可以断言尽管他是博士后,但他在工业设计领域将毫无出息。他实际上根本没有进入工业设计的研究领域,只是挂着工业设计专业方向博士后的“羊头”而已。

随着时代的发展,工业设计的概念也在不断地变化,外延在不断地扩大,2001 年国际工业设计联合会在韩国汉城召开第 22 届大会,发表了《2001 汉城工业设计家宣言》,对设计的对象、设计的意义、设计的价值等方面进行了全面的阐释,明确提出了“工业设计将不再是一个定义‘为工业的设计’的术语”。

当今的工业设计所涉及的更多的是理念、思想、意义与价值等领域的探讨与研究，由物质产品向非物质产品的延伸，以“设计对象—环境(社会环境与自然环境)—人”这一系统的最大和谐为目的，寻求设计对象的解决方案。未来的工业设计直接指向人类发展的终极：艺术化生存或称“诗意的生活”。

工业设计概念在发展，学科交叉综合得越来越多，但并不意味没有学科界线，研究人的生存方式仍然是工业设计研究的最主要特征，设计对象仍然是人造产品以及人造产品延伸出来的非物质意义，设计的过程仍然是解决问题的过程，设计的目的仍然是提高人们的生活品质。

以上的问题现象，有我们教学理念上的问题，有学校管理的问题，有导师的问题，有学生自己的问题。其根本的问题是设计作为一门学科，其发展尚不成熟，本科教育中的很多问题还没有解决，研究生教育中的问题也就自然显现出来。现在我们对设计教育中存在的问题还没有一个整体的把握，因此解决这些问题的方法目前也就难以明确。因此，我们亟需开展设计教育问题的调查研究工作，需要对中国当代设计教育的状况有一个全面的了解和基本评价，找出普遍存在的问题，提出解决问题的基本思路。

三

为了克服上述研究生教育中存在的问题，南京艺术学院设计学院采取了一些措施，加强研究生教育的管理工作。

1. 开展指导教师“研究课题申报制度”

设计学院一共有 3 位博士生导师，20 位硕士生导师和 13 位可以在硕士生导师的带领下指导硕士生的副教授，每一位研究生指导教师必须在新一届研究生进校之前申报研究课题，教师申报的研究课题，须经院学术委员会审查通过。没有研究课题的导师不能指导本届硕士研究生。

这样做的好处是对导师的研究课题、研究能力有一个认定过程，监督导师要逐步形成自己研究领域并不断深化和开拓新领域。

2. 实行“导师研究生双向选择”制度

在规定的时间里，指导教师公布研究课题，学生根据自己的研究兴趣以第一志愿、第二志愿的方式选择导师，如果选择某一导师的学生超过规定名额，导师可以进行反选。一旦确定，导师与研究生可以对研究课题进行细化研究，允许子方向的研究，如果出现转方向的研究，需要经过学术委员会认可。

这样做的好处是导师是处在被选择状态下的，如果自己不求进取，没有实质的研究成果和学术高度，学生就不会选择。这就要求我们的导师自己要不断深化自己，不断超越自己。

3. 实行导师署名展览制度

凡不是理论专业的硕士生，在毕业时必须举办个人“设计研究作品展”，或同一导师名下的研究生“设计研究作品联展”，取名：“XXX 教授硕士研究生设计研究作品展”。该展览除了展览毕业设计外，平时相关的研究过程和成果都要进入展览，全面展示 3 年的学习过程和研究程度。

这样做是为了加强指导教师和研究生本人的教学和学习的责任心，杜绝“混文凭”的现象。如果你的研究生研究水平太差、作品水平太低，公开展览后会对导师和研究生本人都形成无形的压力。

4. 组织研究生读书会

为了避免研究生只读本专业的书籍，在研究生中实行读书会活动，每个研究生选择一本书深入研

读，在一定的时候开读书会，每个人用多媒体课件将自己的读书成果向大家介绍，互相学习，对研究生开阔视野，专业交叉有很大的帮助，也避免了只跟一位导师容易出现的局限性。

5. 选择校外导师

所有实践类专业的硕士研究生必须选择校外指导教师。个人选择和学校指派相结合，要求选择是在设计第一线的，具有高级职称的，具有较高设计能力的设计师或工程师作为研究生的校外导师，这样做的目的主要是加强研究生的实践能力。我们在努力锻炼学生一种能力：能够在比较短的时间里进入主案设计师位置或自己创业，培养具有创业者的能力而不仅仅是求职者，校外导师对学生这方面的能力的提高很有帮助。

6. 组织团队助研

很多学校的研究生都称自己的导师为“老板”，既然是老板，就有“剥削”的含义，实际上就有一些导师的研究项目叫研究生做，但并不署研究生的名。这样做是否有道理？各有各的说法，有的认为帮助导师开展研究是应该的，同时也锻炼了自己；有的研究生却为此与导师打过官司；也有的导师因为研究成果实际上都是研究生做的，而被同行所瞧不起。

为此我们采取组织研究生集体助研的方法，重要的纵向科研课题和横向科研课题，采取垮专业的师生组合，团队攻关。从实际运作来看，效果是非常好的，导师能集中更多的精力开展研究工作，学生在辅助工作中学到了研究方法和锻炼了研究能力，取得了双赢的效果。

例如我院承担的江苏省“十五”规划项目《中国传统器具设计研究》，组织了 3 个专业方向的 4 位导师、12 位研究生参与了这一研究工作，取得了很好的效果，研究生们普遍感觉收获很大。在 2005 年的江苏省哲学社会科学成果评比中该项目获得了二等奖。

又如我院作为北京联合团队的成员参加“2008 年奥运会开幕式策划”的竞标设计，组织了 4 个专业方向的 6 位教师、10 位研究生一起工作，比较圆满地完成了所承担的工作，研究生们通过参加这种国家级设计项目的竞标，在创意策划、设计程序和具体设计方面得到了很大的锻炼。

7. 强调研究生的能力训练

作为一所艺术院校设计学科的研究生，我们开始注意在选拔研究生时招收一些本科阶段非设计专业的学生，比如计算机专业，信息管理专业，商务专业等，对于学设计出身的学生，则设立一些跨专业的研究方向。我们强调研究生们要把握 21 世纪人才理念的三个基本特征：

一是具有适应现代社会的价值观念，主要包括坚定的理想信念和创新意识。坚定的理想信念应是由深厚的历史文化积淀构成的精神支柱，创新精神则表现为一种科学精神、一种性格素质、一种精神状态、一种追求卓越的心理取向、一种主动改变自己和环境的应变能力；

二是具有适应现代社会发展的知识结构。集中体现在知识视野的广阔和前瞻，应站在知识的前沿地带，具有国际视野、追求新的发现、探索新的规律、创立新的学说、创造新的方法、积累新的知识；

三是具有符合现代社会发展的完善人格。应将人类优秀的文化成果，包括伦理道德、哲学、历史、文学、艺术等内化为稳定的内在品质，懂得如何做人、为何而生，包括如何处理人与自然、人与社会、人与人之间的关系，以及自身的理性、情感、意志等方面的问题。

我们将信息时代的设计人才的培养给予“五子登科”的雅号，建立“样子、料子、点子、路子、镜子”的现代人才的能力观。

所谓“样子”，就是获取信息的能力。创造不是空谈的，没有对前人经验的学习，没有获取信息的能力，没有可参考的样子，何谈创新？没有“样子”的创新，只能是儿童时代的童趣想象而不能成为有目的的设计行为。

所谓“料子”，就是具有的专业能力。什么样的材料、什么样的题材、什么样的知识体系，才能成就什么样的事情。

所谓“点子”，就是思维的能力、创新的能力。具有超越性的想法是创造的基础。

所谓“路子”，就是沟通的能力。设计是服务性行业，它需要团队的协作和沟通的能力，设计家不是艺术家，设计强调创造、强调个性，但绝不是孤芳自赏。

所谓“镜子”，就是反馈的能力。设计的成果进入社会，设计师要能迅速地反馈意见，根据反馈寻找新的问题，启动下一阶段的新设计。这实际上是要求设计师具有批评的能力，对结果要有深度的思考。

工业时代与信息时代最大的差别在于工业时代的主题是“物”，创造的是物质的财富，解放的是人的体力；而信息时代的主题是“人”，是解放人的智力，让人的聪明才智充分发挥出来。体力是没有个性的劳动能力，智力则具有鲜明的个性，智力对生产发展的贡献越大，就越需要劳动者发挥自己的个性。工业时代刚性生产特点的大批量、少品种、无个性的状况正在被信息时代柔性生产的特点的小批量、多品种、具有鲜明个性的状况所取代。因此，建立在工业时代基础上的设计教育要向信息时代转型；教育方式也需要转型。

信息时代所需要的设计人才，是富有创造性的、综合性的和具有个性的人才，让我们为之而努力。

原刊南京艺术学院学报《美术与设计》2006年第1期

学校是一个“场”
——读画随笔

杨志麟

手边有几本新旧杂志，随便翻翻，图片上竟连续出现学校；我在学校就职已二十余载，那杂志上刊载的画片不禁引出诸多感触，也诱出我关于学校的一些想法。

这数幅画的创作时间从明朝的1596年到我读大学时期的1980年，近四百年，其间变迁不可谓不多，对这几幅画的细读细品，可知有些变了，有些没变。就我所知，学校的形式经过数百年，所授内容时刻在变，而学校的形式、结构、关系未变；学校的时尚话语时刻在变，而学校的“物质性质”未变……。在这些“变”与“不变”之中，是有许多价值观的引导与客观规律可循的，“变”固然是符合时间、时代对其的作用，而“不变”亦是肯定自身存在的缘由。这些引起思考的问题，反映学校变迁与发展的基本规律，反映着各类不同的办学理念。

在校的数十年经验，感觉学校是一个“场”，这个“场”字即是汉语中“空地”与“物理场”的含义，在这个特定的空间之中，所有的行为都有相互的作用，我作为一名教师，在很长时间内，把教育看成是传授式的单向运动，这种思想指导下的教学在实践效果中并不好，你会感到学生反作用的力量，起先你也会认为这是个别现象，一段时间下来你就会明白，单线型的教育是难以取得效果的，“场”是我对于学校存在的作用的想象，它包括“空间”、“互动”、“孤立”等多个方面。

手边五幅画第一幅是明朝万历二十四年(1596年)《吟物图谱》中的一幅《飞絮》，顾仲方作；第二幅是俄国画家尼古拉·伯格达洛夫·贝尔斯基1897年所作的《口算》；第三幅还是尼古拉在1895年所作《在校门口》；第四幅是亢佐田在1972年所作《红太阳光辉暖万代》；第五幅是程丛林在1980年所作《1978年的夏夜——我看到一个民族的希望》，这五幅画均偶然翻捡所得，应该说并非典型作品，但对于我的观点来说也足以说明问题的了。

一、学校是一个空间的“场”

对学校来说,“场”是一个空间,一个学校的“场”的基本组成是由教室、操场、礼堂以及教师办公室等构成,它们分别代表着各自不同空间的“场”与活动方式。当然这个“场”的重要象征是校门,人们对校门印象很深是因为它是一个“场”过渡到另一个“场”的关节点。这一点我们从《在校门口》这幅画中感受尤为明显。

《在校门口》创作于1897年,是俄国巡回展览画派中的成员尼古拉·伯格达洛夫·贝尔斯基的作品。该画表现了一个牧羊的牧童为学校所吸引,在校门口欲进还止的情景。作品反映了当时俄国的贫困、阶层的差别以及画家的同情心,这些都是这幅画非常有价值的地方。本文列举这幅画是想讨论所反映出的学校的“场”,这个“场”的作用以及教育的一般模式。

这幅画从成人的视角看着牧童的背影,又由牧童背影动态的引导,使视线穿过校门进入教室内,最后落在光线照耀下伏案学习的学童身上。校外的孤寂与课堂内的安静是完全不同的,农民家庭出身的尼古拉通过这幅画的构图、人物造型与动态及色彩明显来反映他内心的倾向,令人感动。这幅画明确两个不同的空间:学校与学校外,它们分属明亮与阴暗的不同环境,牧童的牧羊棒的位置正跨越着两界,反映着心情也反映着界限。学校的魅力也通过牧童的渴望反映出来了。

学习的方式是形形色色无处不在的,学校的出现首先是学习环境的限定——这是一个特定的空间,分属于大大小小不同的交流场所,这些场所所产生的特殊的“场”的作用即是学校赖以生存的根本。

对于小学来说,这个“场”是为学习与生活习惯的养成阶段;对于中学来说,这个“场”是为着知识的储备与学习方法的养成阶段;对于大学来说,这个“场”是思想养成的阶段,更多的问题与怀疑、更多的颠覆是创造力成熟的前期。学校这个“场”是在特定的空间中培植成的,我们现在惯用的“校园氛围”一词与此有关,“场”制造着校园氛围,而氛围协助着学习的行进,一个学校如果缺少了学习的气氛,丧失了彼此间的影响,学校的价值则将降低,这是人人都应该知晓的。值得注意的是,尼古拉的这幅画还反映公共所形成的“场”的磁力作用,学校的“场”的空间作用是在所有的人的公共情形下形成的。

二、学校是一个互动的“场”

尼古拉的另一幅画《口算》则反映了学校内的“场”的另一种形式,这一次我们看到了学校教室内的情形:黑板上一道较为复杂的数学题,学生围绕着进行口算,他们或注目凝视,或交头接耳,或咨询老师的意见,课堂内人声嘈杂,而教师在一旁静静地注视着。《口算》这幅画反映的课堂氛围很写实也很饱满,体现了学校教学中的师生之间、同学之间彼此交互的关系。

相类似的例子在中国的绘画里也有。《吟物图谱》中的一幅《飞絮》,表现了主人正利用春暖花开、柳絮飞扬时教子作诗的场面,主人的讲授和学子争相应答,气氛融融。中国的这幅版画要早于尼古拉的《口算》300年,它所表现的场景并非典型的课堂场景,但反映出的教与学的关系依然是“交互”式的情景,而非线性的、单向传授式的。

学校的特殊环境能够形成一个“场”,而“场”保证完整的氛围,在此氛围内人的作用是相互影响的,我们通常所谓的“启发式”教育即调动学生介入的能力,实际上是一种“交互”作用下的教育方式,我把

“场”作为对学校作用的一种认识，认为学校主要是提供一个客观环境与时间上的机遇；学校当然是传授知识的地方，但传授了不等于你就能接受，接受了也不等于有作用。作为教育者实际上并不能保证你说的绝对正确，或者是永远正确，因此学校学生的“交互性”，即非课堂性的教育作用的部分显得尤为重要。

我们从另一幅画上可看出另一种教育方式的结果，作于1972年的《红太阳光辉暖万代》，画的是“文革”时期学校的典型场景——忆苦思甜；通常是教师的位置换成了农民大妈，学生与教师在台下记笔记。这是当时“教育改革”的结果，一个非常时期的“灌输”式教育的样板，那时的学校不能不说是有一定的氛围，但不注意学校教育的“交互”式的“场”，仅考虑自上而下的流水式的教育模式是不能把教育搞好的。

我们知道知识是一个不断更新的过程，这个过程是不会停止的。学校保持不停地更新，就必须从动态的角度来把握它，从学校的角度来说，最主要的作用当然是传授知识，但这个传授不是灌输，重要的还在于要让所有的人明白知识的本质，明白学校应起的作用，明白相互影响的重要，这才是培养学生具有创造力的基础，缺少了整体的、交互的“场”，学校所能起的作用可能就微乎其微了。

三、学校是一个蓄聚能量的“场”

学校的所谓“场”的作用是指这个空间内的所有，即校舍、图书馆、操场、食堂、教师、管理人员、校园等，这种种关联是无处不在的，也是无法割裂的。学校这样一个特殊的“场”的形成，对于群体与单一的人来说意味着什么呢？

“场”作用于所有的人，它是一个驱动力，但这个“场”所制造出的力量并非马上产生动作，对于受这个“场”影响的人来说，“场”的力量在于帮助蓄聚能量，它能使你懂得什么是能量，懂得怎样蓄聚、怎样释放这些能量，这恐怕是学校应该起到的作用，“场”帮助这些作用的完善，使人们从整体上把握本质的东西。

程丛林作于1980年《1978年的夏夜——我看到一个民族的希望》的画的反映着学校的“场”的特殊作用。画面全为听课的学生，密集的学生挤在一个空间里，聆听着、笔记着、思考着，画面构图是一个巨浪的形状，这个凝固中的巨浪静寂无声，但暗示紧随其后的霹雳之声。程丛林的这幅画有着诸多描写人物身份的细节，但这些画琐细部分均服从于整体的构图与气势，使人在感到拥塞之后的膨胀与爆发力。这幅画作为说明学校的“场”的作用是个好的例子，它是当时学校情景的较为客观的描写，同时也为日后的社会文化的变迁提供了注脚。

从传授知识的角度说，学校是一个储蓄能量的地方，从这个意义上说学校是提供实验、帮助实验的地方；另外，它并不保证你的实验的必然成功。任何把进入学校当作某种“绝对保证”的认识均不符合学校的实际。尽管如此，学校依然是许多人走向成功的一道门槛，就是因为学校在人的能力的储备上提供了帮助。

我所提出的“场”即是保障了学校在“能力储备”作用上的完善性，或者说是协助作用对于人的交融性，强调作用的交互性，不如此，学校不足以为学校，也不会取得好的教育效果，这是无数事实可以证明了的。“场”的思想无非是想让人感到整体存在的事实与整体氛围的重要，在学校内的种种措施即是推转这个空间运动的局部方法，缺少了对于整体的认识，或者说方法实施有悖于“场”的形成，教育的“善”的目的则很难达到。

翻翻画，说些感想，当然是借图说事，表示出对当代中国教育的关切。我的感受是教育的变迁必然要从整体上把握，必须考虑到学校内的各个方面的综合作用，也就是说必须能预示将形成的“场”，有了“场”的自然的推动，教育才能够真正发挥作用。

原刊《苏州工艺美术职业技术学院学报》2003年第3期

解读设计素描训练中的联想与意象

单德林

艺术设计史上熠熠生辉的富有独特创造力的作品，离不开设计家的独特创造思路，而这种独特的思路必然包括作者丰富的联想与想象思维。过去，我们的素描教学忽视了这种联想的训练，把所谓造型“基础”囿于对客观物象的描绘能力训练中，很大程度上把思路局限于静态的客观实体的摹写，并在严格的规范之中无法让学生产生更多的联想，从而使思维模式单一化。因此，我们在设计素描基础教学中，要紧紧抓住创造能力的培养这个教学核心，在教学中开设“联想与意象”的训练课题，把联想思维融贯于对自然的观察、感受、发掘、创造的过程中，锻炼由实体物象转换为诸多关系、信息的构成能力，并最终形成特定意味的意象性素描之作，由此而挖掘个人的创造潜力，提高审美感知及审美追求能力。

启发学生打开联想之门步入意象情境，我们认为有两种环节和方法值得注意。第一，由逆向思维生发丰富的联想。以往我们的写生练习，大都根据物象的常态来观物取象，久之，视觉感受于不断地积累经验的过程中逐步形成某种思维模式而难以摆脱，难以产生丰富的联想及意象。如果我们对常态中的空间物象进行反向观察、逆向思维，就会打破常规，产生新奇的视觉感受，从而诱发联想。例如：当我们把一个石膏头像倒放，从不同的视觉加以观察，便会产生不同常态的丰富的空间结构感受，这就是大大改变了视觉经验。由此而体悟出：一种常见的物象，当它处于一种不常见的环境中，就很有可能改变其属性，而设计创造性思维的运用，就是要求设计者摆脱习俗，打破常规，联想丰富，这是引导学术逆向思维诱发联想进行意象素描练习的方法之一。第二，由一种物象联想到另一种物象，并把它们有机地融合为一体，构成新的意象性。世上物象丰富多样，但能否将它们巧妙地结合在一起，形成我们设计创造的思路，则与从某些物象中提取其形式要素，由此物联系彼物的联想能力紧密相关。比如某种女士化妆瓶，其生动优美的曲线形态就是根据女人形体之特征而设计的。而这种能力的培养，可以通过意象性素描，即物象与物象的联想训练来开展。具体方法如下：

一、以不同时空物象的特征构成画面

在“不同时空”物象的组合练习中，我们可以进行物体剖解后的重构练习，探寻物象内在结构形式方面的奥秘。然而，在联想与意象训练中，我们更强调不同时空物象的构成是以某种意念为指导，在多种物象于不同时空的重构中，引发联想，创造意象。其不同物象的组合，在彼此的属性上可以有一定的联系(如：果盘与水果、水果刀等)，也可以无任何关联(如：果盘与篮球、手机等)。然而，无论物象之间的属性关联与否，都必须以某种内在的意念为构成之意蕴，同时还要打破同一时空的概念，即在不同的时空中构成画面。为了进一步说明问题，我们来看世界名作毕加索的《格尔尼卡》，画面没有飞机、坦克、炸弹，但符号似的牛、马、女人、灯等物象，在浅青灰与黑色对比中，使人联想到狂叫的求救者、断臂倒地挣扎的士兵、惊恐嘶鸣的马、奔逃者的脚、抱着死婴号啕大哭的母亲、木呆的公牛、空中晃动的灯……在突如其来的狂轰滥炸中，造成噩梦般悲剧的那一瞬间。这幅作品在形式上的一个显著特点就是时空和方位的不定性。物象之间似乎不会有什么联系。但是，毕加索却以一种“内在意味”将它们构成画面，表现了格尔尼卡被轰炸后的惨状，深刻地揭露了侵略者的罪恶。这幅作品可以启发我们对不同时空物象重构的理解和认识。

有一点必须强调说明，就是在这一课题的训练中，要注意抓住物象的特征来开展，因为物象的特征是构成联想创造意象的关键因素，忽视了这一点，我们的训练就会变成不同时空物象的拼凑，失去内在聚合的意味，而使形式变得空洞，无从生发丰富的联想和意象。所谓物象的特征，主要指物象的视觉形式因素，如：玻璃器皿的线条是流畅的，质地透明而轻薄，而未曾加工的山石，线条是硬朗的、直线化的，质地是坚硬而粗糙的。把它们拼凑在一个画面上作不同时空、不同方位、不同形状的构成处理，必然有刚与柔、粗与细、重与轻等形式对比的强烈感受，产生丰富的联想。因此，物象的形式特定是生发联想的支点，也是创造意象的纽带，是我们进行联想与意象素描训练首要解决的问题。

二、平面分割形与立体具象形的构成描绘

把相关物象作“不同时空”的构成处理，必然涉及“平面分割形”的关系问题。这种分割形应更加注重意象的合成性，即多个物象之间在“意”的统领下的协调关系，最终形成一个整体的新的意象。因此，把握意象的整体性也就显得尤为重要。但是，用单线作平面分割形的处理。无论怎样调整形与形之间的关系，“正形”与“负形”因诸多物象与同一画面展现各自存在的空间状态而难以相互渗透，形与形的连接或重叠在二维平面的“底子”上，显得单薄且破碎，如果我们对此仅以黑、白、灰之关系作平面处理，也就成了纯平面构成的抽象几何图形式的训练，偏离了设计素描教学的方向和重点。因此，我们必须在平面分割形的底子上，用立体具象形的描绘手法，使诸多物象形在平面与立体的关系表现中，逐步显现出一个具体而丰满的整体意象形。因此，强调多个不同的物象在“意”的统领中于不同时空作平面分割形处理，并在此基础上作立体具象形的描绘，创造一个生动的全新的意象形，从表现手法上看，这是“平面分割”与“立体描绘”有机的结合，是对物象的平面轮廓和立体形态进行有意味的构成描绘，是联想与意象性素描训练的一种特殊的方式方法。

三、物象形式联想与概念转换

通过对客观物象的观察分析产生丰富的联想，是意象性素描过程的必要程序，而联想的丰富性又反映出联想的多样性。如一朵盛开的菊花，其放射式的线条，可以联想到爆竹礼花，也可以联想到万道霞光，又可以联想到奔放的舞姿，甚至还可以联想到破碎的玻璃。当然，这里所指的联想的多样性，并不包含物象的品格象征(如菊花耐寒性)，只是由物象的视觉形式而生发的联想。从中我们不难发现，此种联想在由一物向另一物转换时，原物象的造型特征，即它的结构形式是重要的支点，也是物象概念转换的起点。我们姑且将这种联想称之为物象形式联想，而联想生成的关键，依然是对物象形式特征的把握。

需注意的是，将某个物象原有的造型转换为另一个物象的造型，使二者合为一体，相辅相成，要求对物象形式特征的把握是双向的，即由被写生的某个物象之形式特征联想到另一个置换的物象形式特征，并通过对物象形式要素的组合，构成意象形。因此，能否使二者妙合，关键在于找到物象与物象之间形式特征的共同点。换言之，只有抓住了二者的形式特征相互转换的共用形，那种“迁想”才能“妙得”。

四、意象构成与形态变异

创意素描教学是围绕联想与意象构成的种种形式与方法来展开的。意象构成是表现心象的重要课题。前文已提及，意象是主观对客观物象感悟、认识而产生的一种心象。因此，通过各种方法来捕捉心象是本课题练习的主要内容。

上面谈的三种方法以意象构成为中心内容，其新意象的产生，都有不同程度的物象形态变异效果而给人以“出乎意料”的新奇之感，打破了过于符合逻辑的单一的客观描述的素描训练，使创意能力的培养凸现出来。用“不同时空”的物象特征构成画面，物与物在悬浮、碰撞、连接、分离等种种视觉感应中，使形态变异，产生怪诞。平面分割形与立体具象形的构成描绘，物象在平面感与立体感的交会中，使形态产生变异。而物象形式联想与概念转换，更是将物象的形态直接变异，置换为另一种也是经过变异的物象形态。三种表现途径和方法，虽有区别，但都是对物象形态的异化，都是通过意象构成表现物象异化的视觉感。

总而言之，设计素描的联想与意象是以“扩散思维”活动的训练为中心，培养学生创造能力的一种特殊的基础训练方法。而思路是否正确且活跃，联想是否畅通而丰富，则与学生的艺术感悟力和全面的学养素质密切相关。因此，我们的素描教学，不但要传授相关的技法技巧，更要注意通过联想与创意的思维训练，启发学生苦练画外之功，多看、多想、多思、多练，从而使意象丰满，为在今后的艺术设计中自觉地发挥创造能力打下坚实的基础。

原刊《艺术百家》2005年第5期

上海美专工艺图案科课程设置与近代“图案学”建立史考

夏燕靖

一、我国近代新式美术教育缘起的历史背景

我国近代新式教育发轫于19世纪中期。自甲午战争失败后,清廷朝野上下的有识之士已清楚地认识到这样一个道理:“日本胜我,亦非其将相兵士能胜我也。其国遍设各学,才艺足用,实能胜我也。”[1]又则:“中国之割地败兵也,非他为之,而八股致之也。”[2]随后,维新运动的兴起和发展,更极大地推动了我国近代教育的进程速度。维新运动的领导者康有为、梁启超等人,把中国衰弱的根本原因归之于教育不良、学术落后,主张“废科举、兴学校”,提倡兴办“西学”。从历史沿革脉络来看,我国近代学制的正式确立,是始于光绪二十九年底(通常所指的是1903年,确切地说是1904年1月)清廷颁布并实行的《奏定学堂章程》(即《癸卯学制》)。虽然,此前1902年清廷颁布了《钦定学堂章程》(即《壬寅学制》),但事实上并未得以实行。这一学制的颁布,规定了当时各级各类学校的性质、任务和培养目标,以及入学条件和修业年限。同时,也成为规范我国近代学校课程设置的一个重要依据。在新学制的影响下,图画和手工课程也堂而皇之地进入到我国近代新式学校教育的课堂之中,我国近代新式美术教育的地位也由此得到正式的确立。当然,考察我国近代新式美术教育的形成与确立,还不止于癸卯学制的促进作用;另一重要因素是缘于我国近代美术教育的发展所伴随的“经世致用”的实用科学兴起而形成的。并且“美术”作为一门技术学科,在当时也的确被视为是“实学”。关于这一点,在清廷《学部奏请宣示教育宗旨折》中可以找到根据,其中就规定:“格致(物理、化学等自然科学)、图画、手工,皆当视为重要科目。”[3]《癸卯学制》同时还规定了中、高等级工业学堂开设图稿绘画科的要求。这标志着新式美术教育从这一时期开始,已从传统的崇尚笔情墨韵,逸格列为品第之首的画院传授,向现代以美术实用技能的学校教育的转型。我国近代新式美术教育的转型实质便是现代美术教育的生成,其过程既包括大量引入西方的、日本的教育制度、艺术观念和教育教学的方法,又包括广泛地吸取传统美术教育的观念和方法的。应该说,清末民初是我国由传统向新式美术教育转型的起始阶段和关键时期。

正是由于我国近代美术教育对科学和物质文化的重视,原先属于“术”科一部分的美术教育便借助

于这种影响力，迅速在我国各级各类学校教育中被推广普及，形成了与养性艺术（诗词、戏曲等）并驾齐驱的局面。至此，我国新式近代美术教育的格局正式形成。以此可见，我国当代的美术教育和设计教育的并存、绘画专业与各种艺术设计专业的并存、中小学课程内容中的绘画与工艺美术并存的现象大都是这种格局的延续。

其实，考察历史更可以看出，在当时的新学体系中，属于“术”科的美术教育之所以受到前所未有的重视，还与我国的传统教育思想发生有史以来的一次重要转移有关，这种转移现象也在《癸卯学制》的有关规定中反映出来。其中，关于初小的图画教学便要求：“图画之要义在练习手眼，以养成其见物留心，记其实象之性情，但当示于简易之形体，不可涉复杂。”接着，在高小图画教学中又规定为：“图画要义在使观察实物之形体及临本，由教员指授画之，练成可应用之技能，并令其心思于精细，助其愉悦。”而在中学堂则为：“习画者，当就实物模型图谱，教自在画，俾得练习意匠，兼讲用器画之大要，以备他日绘地图，机器图及讲求各项实业之初基。”[4]从上述规定中，可见当时清廷对新式美术教育的态度是带有明显的实用技术功利目的的。诚如，我国早期美术教育经历者姜丹书在分析这种实用功利目的个中原因时，将其归纳为：一是废科举、兴学堂，这是使新式美术教育得益于发展的重要条件。尤其是科举教育是以私塾教育为特征的教育形式，而私塾教育最为本质的特征便是完全排斥艺术教育，近代学校教育则是包括了艺术教育在内的综合教育体制的实行。因此，私塾教育与学校教育，实际上成了艺术教育是否能被当时教育界所接受的分界线。二是由于西洋人传教和通商的关系，促进了近代美术教育的传播。洋教和洋货的大量进入，使西洋艺术为国人所认识。尤其是直观性很强的西洋写实性艺术，甚至成了当时国人追逐“欧化”的主要时尚，“须知最易感受欧化的，莫先于艺术，莫捷于艺术，莫普遍于艺术，亦莫深刻于艺术。”[5]姜丹书的分析固然有其道，然而，探索深层原因则是，我国近代新式美术教育之所以发展得如此迅猛，更直接的动力恐怕还是科学与实业逐渐兴起和升温的缘故。

众所周知，早在甲午战争之前的1840年鸦片战争便是揭开我国近代史的序幕。西方近代人文科学和实用科学的传入与普及，使国人看到了西方学校教育开设的教学科目大多与“绘事”相关，譬如“算学”要大量使用图画，“地理”须使用各种地理制图，地质学则依靠测绘画图，“植物学”离不开标本图的绘制。人们从科学和实业的角度认识到美术作为促进社会物质生产发展的工具性价值，这是最早在洋务派创办的新式学堂中表现出来的教育形式。倘若将近代美术教育在我国被正式确立的时间再往前追溯的话，便可知道1866年，左宗棠在福州设立的马尾船政局内设有船政学堂。其教学科目除数学、物理、化学、天文学、地质学之外，还包括画法。1867年左宗棠又设马尾绘事院，专门培养制图专业人才。其绘事院又内分两部：一部学习船图，另一部学习机器图，学生被称为“画图生”。随后，开设有图画(制图)科的新式学堂日渐增多。在沿海省份开办的学堂有：天津电报学堂(1880年创办)、江南水师学堂(1890年创办)和天津中西学堂(1895年创办)。在兴办学堂教育的大势之下社会各界特别是教育界已经明确，要发展教育，必须兴学育才，培养从事新式教育的师资，成为当时教育界乃至政界关注的重要问题，这自然而然地导致我国近代师范教育的萌生。我国最早的师范学校便是张之洞于1902年创办的两江师范学堂(初名为“三江师范学堂”，直至1904年正式开学定为该名)。该校设本科、速成和最速成三科，以培养高、初级两级小学堂教员为宗旨，所设课程为修身、历史、地理、文学、算学、教育、理化和体操等。图画为其中的必修课程，另设有法制、理财、农业和英文等选修课程。1905年，这所学校改为以培养初等师范学堂和中学堂教员为宗旨的优级师范学堂。1906年，学堂监督(校长)李瑞清奏请获准创办了我国高等师

范学校的第一个美术系科——图画手工科。据史料记载："学科以图画手工为主科，音乐为副科，兹单以图画言之，西洋画(铅笔、木炭、水彩、油画)，中国画(山水、花卉)，用器画(平面、立体)、图案等。"[6]图画手工科的设立采取了西方近代美术教育体制，所设课程全面而完备，并且注意突出美术师范教育的特点。图画手工科开设的课程为：教育为主科，图画、手工为主科，音乐为副主科，国文、英文、日文、历史、地理、教育、体操为副科。学生须通过预科文理普修方可进入图画手工科学习。对此，时为图画手工科的学生姜丹书在回忆文章里提到本科的课程设置主要有：

"教育：包括教育史(该课程由预科延伸至本科)、教育学、训育论、心理学、伦理学、各科教授(学)法、教育行政及小学设置等。每周约四五个小时。图画课程内容有：自在画——素描(铅笔、木炭及擦笔)临画及写生、几何立体、静物及石膏人像(有些石膏人像写生在预科中教起)、单色石膏、铅笔淡彩、水彩画(静物、动物标本写生以及野外风景练习)、速写、油画、图案画等。又加之国画，当时称'毛笔画'——山水、花卉。用器画——平面几何画(有些初步几何知识先在预科中教起)、正写投影(当时称'投像')、均角投影、倾斜投影、远近投影(透视画)、画法几何等。每周图画课时数有十余小时(图画时数另加)。手工(后称工艺、劳作，直至发展而为工艺美术)：纸细工——包括折纸、切纸、粗纸、捻纸、厚纸、纽结细工(与捻纸结合)、豆细工、黏土细工(塑造、烧窑即素烧、釉烧)、石膏细工(浇造、雕刻、翻模型)等。以上手工课程均先在预科中教起。再加竹工、木工、漆工、辘轳工(旋工、车床圆件)、金工(针金工即线金工、钣金工即小焊、火焊、变色、蚀雕、镀金及锻工)等，手工时数十余小时。

音乐(略)

又本科时，除这些主要功课外还有几种副科，如伦理(每周只一时)、力学(教学内容与手工有关)、日文(增加查阅参考书的能力)及体操(柔软、兵式)。"[7]

从史料记载来看，两江优级师范学堂的图画手工科接连开办了两期，培养了我国第一批美术师资人才约60人，对我国新式美术教育的发展起到了重要的推动作用。李瑞清本人也因其卓越的贡献，被尊为我国近代新式美术教育的先驱者和奠基人①。

继两江优级师范学堂之后，又有保定优级师范学堂、浙江两江师范学堂、广东优级师范学校以及在两江师范旧址重新建立的"国立南京高等师范学校"均设有图画手工科(班)。辛亥革命之后，各地又陆续兴建师范学校，如北京高等师范学校、北京女子高等师范学校、成都高等师范学校也都相继开办了图画手工专修科。至于专门培养绘画人才的学校，在辛亥革命前尚未出现。但在1852年间，上海徐家汇天主堂内附设的"土山湾画馆"，正是这种学校教育的滥觞。这所画馆虽属工艺美术工场的一部分，主旨却是训练宗教画人才，学生皆为基督教信徒，教师则为法国传教士。教学采取工徒制方式传授，内容包括擦笔画、木炭画、铅笔画、钢笔画、水彩画和油画等技法，课堂作业主要是范画临摹。该画馆还于1907年出版了《绘事浅说》、《铅笔习画帖》等美术教科书，对当时及至其后形成的新式美术教育产生了较大的影响，对我国美术教育，尤其是西画教学起到了至关重要的推动作用，以至后来被徐悲鸿称之为"中国西洋画之摇篮。"[8]

---

① 李瑞清(1867—1920)，字仲麟，号梅庵，又号梅痴，江西临川人，近代著名学者。尤其在书学领域被誉为近代书学之宗师，其书法融南北碑帖，博综汉魏六朝，书学理论造诣亦深，又擅丹青，名扬海内外。李瑞清为两江优级师范学校定下的校训"嚼得菜根，做得大事"，成为我国近代教育史上名播天下的治学名言。

诚如前述,清末民初新式美术教育之所以能够纳入学校系统之中,关键在于当时对美术学科知识的普及与建构教育体系从官方到知识阶层都具有符合时代潮流的共识。尤其是外采西法的过程实践,与新式美术教育紧密联系,从一开始便被纳入到学校系统之中。进一步考证史料,还可参见康有为在《请开学校折》中指出,"百业千器万技,皆出于学",其"分途教习国民之才,如此其繁详。"[9]从而保证了学校输送各级各类专门人才。这种教育观念和主张在当时也已移植到中小学校的教育之中,考察我国正规化的中小学校美术教育的形成,应该是在19世纪末20世纪初这一时期开始的。据我国早期从事艺术教育者吴梦非回忆:他曾于1903年就读于家乡一所自戊戌变法(1898年)以后开办的"洋学堂"(小学),学堂仿制日本课程,设有图画手工课。但因师资不足,教学多以国画的描绘方式为主。当时的小学美术课堂教学主要是以临摹方法上课,而且是临摹教师事先在黑板上或画纸上画好的范画[10]。这之后一些有志于开展美术教育的知识分子,模仿日本和欧美的美术教育体制,尝试新式美术教育方法,编写出版了各种版本的美术教科书。如俞复创办的文明书局,就于1902年印发了一套学堂蒙学课本,其中就有丁宝书编写的《新习画帖》五种、《铅笔画帖》四种、《高小铅笔画帖》三种。商务印书馆也出版了徐永清编绘的《中学用铅笔画帖》八册。毋庸讳言,这些教材的编写和出版为我国近代新式美术教育的普及和发展起到了重要的推动和提升作用。

综观我国近代新式美术教育的缘起和发展历程,其中有几位著名的学者需要提及,这就是深受西方近代文化思潮影响,且具中国传统文化深厚根基的中国启蒙学者王国维、蔡元培和鲁迅,这三位学者正是西方人本主义观念在中国的呼应者。他们都认为片面追求物质利益,会给人带来极大的危害。因此,他们大力提倡美育,并努力使之成为我国近代教育的一个组成部分。王国维在1906年发表的《论教育之宗旨》中就明确指出:"独美之为物,使人忘一己之利害而入高尚之域,此最纯粹之快乐也。"[11]而对美育倡导最有力、感召最大的当属时任民国政府教育总长的蔡元培,他提出了"以美育代宗教"的著名观点,并在相关论述文章中强调指出:"我以为现在的世界,一天天往科学上跑,盲目地崇尚物质,似乎人活在世上的意义只是为了吃面包。以致增进了贪欲的穷性,从竞争而变为抢夺。我们竟可以说大战的酿成,完全是物质的罪恶。"[12]进而提出"我们提倡美育,便是使人类能在音乐、雕刻、图画、文学里又找到他们遗失了的情感。"蔡元培还分析了美术中的各种成分,认为:"图画,美育也,而其内容包含各种主义:如实物画之于实利主义,历史画之于德育是也。甚至美丽至尊严之对象,则又可以得世界观。手工,实利主义也,亦可以兴美感。"[13]鲁迅对美育也是大力宣扬者,并且身体力行。他在1907年发表的《摩罗诗力说》以及1912年发表的《拟播布美术意见书》中就倡明自己的观点,极力推崇美育,主张美育与艺术创作结合起来,通过艺术来提倡美育,传播美育。

再者,从近代史的演变视角来看,我国近代出现的这股倡导美育的思潮,不可能不影响到近代新式美术教育的兴起和发展。关于这一点,在辛亥革命后蔡元培任教育总长时颁布的《普通教育暂行办法》中可以得到印证,其中《小学教则》就规定:"图画要旨,在使儿童观察物体,具摹写之技能,兼以养其美感……"。《中学教则》中则规定:"图画要旨,在使详审物体,能自由绘画,兼练习意匠,涵养美感……"[14]。若将这些规定与前面提及的《癸卯学制》中的有关规定作一比较,便可发现我国近代新式美术教育思想是向美育的靠近。联系到蔡元培对美术教育思想所作的种种阐述,就不难发现他的美术教育思想在当时说来已是相当完备。也就是说,蔡元培不仅从理论上全面和深刻地提出了将美育与人生世界观教育结合起来的国民教育思想,而且身体力行,精心呵护美育团体及美术学校。在他关怀并支持下成立了北

京大学画法研究会就是明显的事例，并且他还对我国几所早期美术学校的诞生尽全力相助鼎力支持，如1912年11月创办的我国近代美术教育史上具有重要影响力的私立上海图画院(此后更名为上海美术专科学校,即今南京艺术学院的前身之一),蔡元培曾出任董事长。又如1918年4月15日成立的我国第一所公立美术学校——国立北京美术专科学校,1927年秋成立的中央大学艺术系,1928年3月成立的杭州国立艺术院专科,都不同程度地得到过他的支持和帮助。

综上所述,关于我国近代新式美术教育缘起的历史背景大致可以归纳为四个方面:一是伴随着封建社会晚期的资产阶级改良主义运动兴起的新教育带动而成;二是伴随着"经世致用"的实用科学演变而成;三是通过国外传教士和国内有识之士及当时政府支持的多种力量促成其发生和发展,以至出现种类多样、形式各异的近代新式美术教育;四是突出体现"西学东渐"对我国教育产生的至关重要的影响。上述四个方面,已经清晰地勾勒出我国近代新式美术教育发展与流变的脉络,这为进一步解读诞生于此时期的私立上海美术专科学校(以下简称"上海美专")的教育状况,提供了探析问题的基础和思路。

二、上海美术专科学校教育史料钩沉

从19世纪中期开始，上海已成为我国重要的对外开放通商的口岸城市并具备了十分丰富的人文内涵。到20世纪初,这种人文内涵更体现出一种城市精神。诚如曾经周游世界的英国作家阿尔道斯·赫胥黎(Aldous Huxley,1894—1963年)在1926年撰文中指出的,他从没见过任何一座城市像上海那样具有如此丰富的人性化内涵,"可以这样说,旧上海具有柏格森所说的那样蓬勃生机,并用一种赤裸裸的方式表现出来,也就是说,是一种不受限制的活动,上海就代表了生活的本身"[15]。从赫胥黎的这段描述来看,代表了他发现的近代上海城市精神的一部分,并足以表达出上海是追求更加美好生活的聚集城市。同样,在这座城市里也孕育着我国近代教育学习西方教育的新生希望和转变的路口,从而使我国近代教育真正走出传统的窠臼,逐步实现近代化。可以说,上海近代教育就是我国近代教育历史的一个窗口和缩影。正是在这样的教育背景和充满自由、开放和热情的都市空间里,艺术才呈现出更加富有生命力的表现。因此,考察作为当时上海艺术教育孕育基地之一的上海美术专科学校①的教育史实,其意义非同寻常,它具有我国近代新式美术教育(包括艺术教育)的代表性意义。当时在新式教育中的美术教育的发展情形是,自张百熙于1902年在《进呈学堂章程》中提出:"中小学均应开设图画手工课",1903年张之洞又在《奏进学堂章程》中倡议:"高等小学堂一、二、三、四年级图画课每周各两堂"。至1905年,据不完全统计,全国新式学校达222所,1911年增至52 650所,学生1 620 000人,其美术教育的普及面可见一斑。1902年,上海文明书局等几家出版单位又先后出版了多种版本的美术教材。可以说,我国真正新式美术教育是从最基础的小学开始的(初期为"高小"起始),后及中学教育,再专科教育。同时,为满足普通美术教育的师资需要,师范类学校开设中、西绘画课程。这样,以图画手工课程的设置揭开

① 上海美专在1912年创办之初的名称为"上海美术院",承办者为张聿光和刘海粟;至1915年,上海美术院更名为"上海图画美术院",并经沪海道尹公署核准立案;1920年1月,更名为上海美术学校,刘海粟任校长;1921年校庆10周年纪念时,再次改名为"上海美术专门学校";1930年,学校名称最后改定为"上海美术专科学校";1931年12月,南京国民政府教育部核准重新立案,标志着上海美专的办学业绩,已进一步得到了政府和社会的肯定和承认。抗日战争时期,于1943年秋,上海美专曾并入浙江国立英士大学附设艺术专修科,由谢海燕负责校务工作;1945年在上海复校,刘海粟任校长。

了近现代美术教育的序幕。在上海,专门美术学校是以私立为先。当时正值新学大盛,各种美术补习学校纷纷在上海出现。1910年初夏,周湘在上海挂牌"上海油画院",并附设中西图画函授学堂,校址设在法租界羊尾桥西首(据丁悚回忆)。此时,该校并无招生,仅在7月7日开办"图画速成班"。1911年11月19日,周湘再开办了"背景画传习所"并招收首期学员;1912年8月13日,周湘又办"西法绘像补习科",直至1917年夏创办"中华美术专门学校",在该校的系科设置中图案科即为独立的教学单位。在此期间,上海美专的创办并非偶然,成立的时间是1912年底。此时恰好是民国政府教育部于1912年10月24日颁布《大学令》的后一个月左右的时间,而距其后1913年6月颁布《私立大学规程》的时间相隔为半年之多。在《大学令》的第一条就明确规定:"大学以教授高深学术,养成硕学闳材,应国家需要为宗旨。"[16]正是循此宗旨,民国元年由刘海粟及其画友乌始光、张聿光等创办的上海美术专科学校,才从之初的简陋(十几名学生,只设绘画科选科与正科各一班),努力拓展至1920年,学科大增。当年已设有西洋画科、国画科、雕塑科、工艺图案科、高等师范科、普通师范科等,蔚为壮观。1922年又分各科为三部:第一部目的为:一以造就纯正美术专门人才,培养及表现个人高尚品德;一以养成工艺美术人才,改良工业,增进一般人美术趣味和水平,所以设国画科、西洋画科、雕塑科、工艺图案科等。第二部目的为造就实施美术教育人才,直接培养国人高尚品德,可以设师范部、小学部;第三部目的为普及美术,设函授学校、暑期学校、日曜日半日学习[17]。其实,作为我国近代史上重要的一所美术学校,上海美专的各科专业教育既得益于我国近代新式美术教育发展经验的滋养,又得益于上海开埠口岸海纳百川的人文精神的熏陶,是一所开新式教育风气之先河的专门学校。从当年该校教育史料所记载的办学宣言里即可获得印证。其教育目标明确为:"第一,我们要发展东方固有的艺术,研究西方艺术的蕴奥;第二,我们要在极残酷无情干燥枯寂的社会里,尽宣传艺术的责任。因为我们相信艺术能够救济现在中国社会的混沌,能够惊觉一般人的睡梦;第三,我们原没有什么学问,我们却自信有研究和宣传的诚心"[18]。此外,具有史料佐证价值的是,就在上海美专办学宣言公开发表后,居然引发了上海社会的不小震动。支持与毁誉的言论各自参半,这其中更有嘲笑和讥讽之声不绝于耳,说什么"图画也有学堂了,岂不可笑"。可见,即便是在当时开放口岸的上海,在对待艺术教育的问题上也存在着相当保守的势力,要想完全自由地创办艺术教育仍然阻力重重。但客观地说,这种重重阻力与内地相比,即使与北平和南京相比也已算小得多。毕竟上海在当时有"海派"艺术风潮的影响。海派以吸收西方文化的姿态出场,可以说是传统艺术的部分异化。而以艺术为媒介,作为"海派"艺术在上海的出现,正是一种兼容并蓄、有容乃大的艺术精神,在这种环境中才有可能产生新式美术教育。当时的学校创办者之一刘海粟才不为言论所左右,冲破世俗的种种偏见,在上海毅然决然地揭开了新式美术教育的序幕。上海美专于1913年2月正式开学。客观地说,上海美专最初的创办是难得赢利的,多是凭借办学人的一股热情,尤其是接受西方美术艺术洗礼的这群艺术青年的热情。当时的背景还表现为,1913年7月据民国政府教育部统计,中小学校虽增至许多,但图画手工课多是有名无实。即便是南京两江师范学堂于1906—1907年连续招收两届学生后,便再无招生。各地师范学校的图画手工科即开即停,时间都不长。况且,上海美专基本上是补习性质,谈不上规范办学,也难有社会影响力的号召。但上海美专毕竟是我国近代新式美术教育的肇始,在办学机制上灵活,随时应变。尤其是在引入新学追踪时尚方面特别快捷,推动了我国近代新式美术教育的快速发展。如1914年3月,上海美专开始使用人体模特儿写生(男童);1915年春,陈抱一从日本回到上海便开始使用石膏模特写生,尽管这些教学手法略晚于浙江两级师范学堂,但在上海却是首开风气,并影响到全国。

当年上海美专第一次招生时，只设绘画科，但内分正科和选科两班，入学者仅10余人，修业期为一年。这在当时私立学校纷纷创办的大潮中，属于规模较小、学制不甚健全的学校。依《大学令》要求最短的大学各科之修业年限为三年。如此看来，上海美专在创办之初并非是一所完整意义的专门学校，更多倾向的是一所补习性质的短期学校，这也正是我国近代新式美术教育起步阶段艰难局面的写照。其面临的困顿局面一是学科性质得不到社会的普遍认识；二是求学人数有限；三是职业定性尚不明确。这些都带给办学者对这项教育事业的严肃思考。从史料记载来看，当时的上海美专所设置的课程科目多偏重于实技训练，且因创办之际，师资甚缺，便主张在教学中采取更加灵活多样的措施推进教学。诸如聘请行业学有专长的技师或外籍教师，并提倡师生相互切磋研讨教学相长。时任校长的刘海粟甚至为了提高自己的业务和教学水平，边教边学，还参加了日本东京美术函授学校的学习，比较系统地接触了透视学、色彩学、木炭画技法等科目的学习。这几门课程，之后便成为上海美专最早的课程设置。1913年7月，上海美专开始于正科、选科之外，又添设速成科。至此，在创办期内上海美专的科类设立趋于完善，初步形成科类建制配套、专业结构互补且层次分明的教学体系。并以科别不同设置课程，使之在教育目标和教学层次上呼应有序。从史料考证来看，1912—1921年，是上海美专迅速发展的10年。就当时的教育现实背景来看，有关学校教育的各项政策、法令不断颁布和实施。尤其是蔡元培于民国元年(1912年)担任了政府的教育总长，1917年又担任北京大学校长。在这期间，他在发表的《对教育方针之意见》中特别提出了新教育的宗旨，主张："注重道德教育，以实利教育，军国民教育辅之，更以美感教育完成其道德教育"[19]。此外，为了反对封建复古主义，为国家培养出"硕学闳材"，他在北大还特别提出了"思想自由、兼容并包"这一旗帜鲜明、内容新颖、影响深远的教育改革原则。上海美专正是在这样的时代洪流中得以发展壮大起来的。这一发展壮大的标志便是，在专业科类的设置上，学校根据条件，结合当时社会的需求，不断调整和充实。截至1914年夏季，改绘画科为西洋画科，仍分正科、选科，但速成科停办。各科均改为两年学制，比较符合《大学令》的学制要求，同时添设夜科。翌年8月，修改学制，改西洋画科为3年毕业，停业选科，增设预科及初级师范科。1920年1月，刘海粟根据1919年去日本考察艺术教育的体会，结合上海美专的实际情况，又进一步提出修改学制，增办六科(具体学科前已述及)，使这一时期学校的系科设置基本完备。

1921年，上海美专实行选学制，改西洋画科、雕塑科为4年，其他各科均为3年。这种将学制修改与办学中的适应求变有机结合，反映了上海美专教育体系的成熟。正如刘海粟在1921年撰写的《上海美专10年回顾》一文中提到："上海美专是私立的专门学校，所以一切主张只要内部通过，认为妥善，便可实行；没有什么阻碍和牵制的。所以各部内容可说没有一期不变动不改进的。因为学校本来是活的，是要依时势去造出潮流来，决不是可以依着死章程去办理。至于美术学校的性质，更与其他学校的情形不同，况且美专之在中国，要依什么章程也无从依起，所以处处就要自己依着情形去实事求是！因此，就生起一时时的变动来。在这10年之中，可说无一学期不在改建之中，外面的舆论，也说我们是一种变的办学。在这种不息的变动之中，也许能生起一种不息研究的精神，我以为在时代思想上当然应该要刻刻追到前面去才好。"[20]从刘海粟撰文的思路中可以体会到，上海美专的教育原则体现出一种依时势而变的理念，这不仅是办学的需要，更重要的是新式美术教育在孕育过程中的探索需要。从办学规范而言，上海美专是由补习性质的学校教育逐步迈向规范化的学校教育。而这其中，以其灵活的办学方式，随时变动，适应教育的需求，正是我国近代新式美术教育从萌芽向成熟转变的特征，这也标志着我国近代新式

美术教育在向现代美术教育迈进所形成的基本格局，这一点对当时的公立或私立的学校而言，其办学思路应该说是基本相同的。

关于上海美专自1912年创办至1918年发展情况，以及这一时期的课程设置，在《中国近代学制史料》中均有详细记载。如该书收录的《1918年上海图画美术学校概况》第四条中便记述有该校学科及教授、设科旨趣的内容，兹录于下：

“本校系美术专门性质，虽以限于人力、财力与社会趋势之关系，于各项美术专科尚未完全设备，而绘画为各科美术之基本，因先设西洋画科，冀以确立基础，逐渐扩充。现设西洋画正科六班，师范科一班，并为便利校外教授，附设函授部。甲本科，正科分伦理学、透视学、解剖学、美术史、美学、画学、几何学、投影学、铅笔画、钢笔画、水彩画、彩油画、木炭画、图案画，均以实写为主要，而兼授以摹写为辅助，冀养成专门之学识、实技，并发展其诚实勤勉之美德。其各级共同科目仍行合授，以节经费。乙技术师范科，现因各处缺乏教授图画、手工科目之教员，因附设此科，以造就专材。内分修身、教育学、美术史、黑板画、图案画、铅笔画、水彩画、木炭画、手工意匠画。丙函授部，函授制之设，所以使不能入校者，得居家以谋个人美术知识之增长。欧美大学多扩充，制者多计及之。现本校近来函授生日益增多，可知极蒙社会欢迎。凡究心于美术问题及职业教育者，莫不知函授之利便。本校函授部之科目门类，共分如下：甲部，水彩画科、油画科、肖像画科；乙部，擦笔画科、铅笔画科、钢笔画科、图粹画科，均一年毕业。由浅入深，任人选习。凡所授之科，种类完全。关于绘画教本，悉由本校教师手绘之，以资学者仿摹。讲义说明及批改，均聘有实地经验之学者。编纂之言皆亲切，而学者能心领神会。创设以来已有八年，来学者以极短之时间，获良好之成绩。教授实况：各科教授采用自习辅导主义，养成其自动的能力，绘画注重理法而以实写真美为鹄的。本科一年级室内写生，不论授静、动、植物，均由教员配置教材，分别种类，确定程序，以养成其识别力。二年级多授以石膏模型，写生、野外写生。三年级为彩油画，人体写生实习。务使学生得直接审案自然界真美的精神，而于美学上且有所心得。至于各种画学讲义，由教师随时编讲。师范科纯系养成小学技术教员，而所授绘画亦注重于实写，手工则注重实际应用。图案画一科以教师、讲解理法为基本，实习时发表前项学力，就所命题，凭各人之意匠而制之”[21]。

据史料记载，到了1922年民国教育部派视学要员朱炎到校视察，进而由教育部批准立案，标志着上海美专的发展进入到一个新的历史阶段。此时，学校的组织管理由来自两股力量支持：一是社会力量，重视发挥校董会的作用。出任董事的是一批行政官员和社会名流，这给了学校精神上与经济上的大力支持；二是官方力量，提供给学校以更大的发展空间。像蔡元培于1924年在兼任中国教育文化基金会董事长的职位上，就对上海美专的办学予以热情帮助，这便是一种来自官方的支持力量。当然，考察其后蔡元培与上海美专的发展仍有诸多的关系。蔡元培于1928年8月提出辞去国民党中央政治会议委员、国民政府委员、大学院院长、代理司法部长等职后，专任中央研究院院长。并于当年8月到沪定居，直至1937年11月27日才离沪赴香港养病。在定居上海的10年中，蔡元培十分关注教育事业。在这期间，蔡元培在上海《东方杂志》、《人间世》等刊物上发表了数篇总结教育经验的文章，进一步阐明了他的教育思想。1933年2月，他还过问过上海美专的校董会工作，并建议学校的办学机制应秉承“美感教育”的宗旨，积极推进绘画、工艺、音乐乃至建筑教育的广泛开展。而关于上海美专校董会的性质和职能，在学校的组织大纲中曾明确写道：“本校校董由热心艺术教育对于本校实力扶助者组织之；本校校董会依据国民政府教育部私立专科学校条例，为本校之代表并负经营本校之全责。”校董会的职权是

“选任本校校长；决定本校建设改进及一切进行计划；筹划本校经费及基产；审定本校校章、审核本校预算决算；监察本校财政；保管本校财产；筹划本校其他一切事项”[22]。由于有了校董事会强有力的后盾支持，在这一时期可谓是上海美专逐步扩大办学规模和提高办学质量的时期。办学机制上继续发扬“不息的变动”精神，着眼于社会需求和学校自身力量来办学，使专业各科不断得到完善和充实，课程内容也按不同对象而有不同的安排。诸如，第一部学程西洋画实习分三类：一、水彩画；二、木炭画；三、油画。理论学科有美学、美术史两种。第二部学程又分两组：甲组为西洋画练习共分五类：一、钢笔画；二、油画；三、木炭画、石膏模型练习；四、木炭画、人体练习；五、油画人体练习。理论学科有艺术教育论、美学、美术史、色彩学、解剖学五种；（乙组为音乐，分乐理、声乐、器乐三种，）理论学科有教育论、美学。第三部学程西洋画分类与第二部甲相同。学科有色彩学、解剖学、透视学。

从这份翔实的学校教育史料记载来看，这一时期在上海美专的发展历程中的确可以被称之为发展的黄金时期。其标志便是，除课程设置按各部学程编制明确外，在教学上更加提倡以“思想自由、兼容并包”作为主导方针，既充分发扬各个教师之所长，又允许学生在学习中有自己的选择。以工艺图案科课程设置为例，必修科目则为：基本图案、商业图案、工艺图案、装饰图案、写生便化、素描、水彩画、用器画、透视学、色彩学、中国美术概论、西洋美术概论、图案通论、工艺制作、工艺美术史等；选修科目则为：制图学、广告学、装饰雕塑、版画、中国工笔画、构图学、音乐、舞台装置等。同时，学校还十分重视对学生技能的培养，务求课堂学习与实际运用紧密结合。[23]

从1937年第一学期起，上海美专又进行了系科调整，添设高级艺术科，并将附设艺术师范学校改为附设艺术师范科。从这年6月份开始，上海美专接受了民国政府教育部的委托，为改进全国劳作教育，举办了由14个省市（苏、浙、赣、皖、湘、鄂、闽、粤、桂、滇、川、黔、京、沪）初级中学劳作科教员参加的暑期讲习会及劳作专修科。参加学员由各省教育厅局选送。这些都表明上海美专的办学内容和范围进一步拓宽，影响力日益扩大。

综其办学历程来看，上海美专这一时期的教育教学活动，是在我国近代学制推动下兴办起来的新式美术教育的代表之一。其所走过的道路曲折而艰辛，但它不平凡的业绩，却为我国近代美术教育事业的发展积累了宝贵的经验。诚如，《中国近代学制史料》中收录的《上海美术专门学校最近之调查》（1922年）记载的评述认为：上海美专开办以来，无一学期不在改建之中。这种变的办学，实在有一种不息研究、不息进行、自内向上的精神。在时代思想上，当然应该如此刻刻追到前面去。所以他们的内容也日就完备，他们的学生在社会上也处处有种有力的表现。

一、组织上之更改。美专原设六科，已开办者为洋画、高师、普师三科。现在将六科改为三部：第一部以造就纯正美术专门人才，培养表现国人高尚人格暨养成工艺美术专门人才，改良工业，增进一般人美的趣味为主旨，现设国画科、西洋画科、雕塑科、工艺图案科四科。第二部以造就实施美术教育人才，直接培养及表现国人高尚人格为主旨，分设师范、小学两部。师范部又分设高等师范、普通师范两科。第三部的主旨在于普及美术教育，设有函授学校、暑期补习学校、日曜日（星期日）半日学校。至于学校行政则分会议、执行两大部。会议分校务会议、总务会议。其余各科部事务，另有各科部会议决定之。执行部之最要机关为校长办公处、教务处。总务处设庶务、斋务、文牍、图书四部。会计杂务各项事务，统归庶务部管理之。教务处统辖各科教务。此外特别事项，组织各种委员会办事之。以上是美专设科及行政上改组之大概也。

二至四,关于校舍改观、建设,以及学生管理事宜(略)

五、教科。学校各科均已实行选学制,西洋画科定四年毕业,各学科学完一百四十一单位者,给予毕业证书。第一年用铅笔、水彩。第二、三年用木炭。第四年色油。(教材)第一年一切人造物、自然物。第二年人体模型、野外实习。第三、四年活人模特儿、野外实习。高师科三年毕业,学完一百十六单位者给予毕业证书。外国文分英法两国文,任习一国文。国画分花鸟、人物、山水三类,分年教学。(用具)第一年铅笔、水彩。第二年木炭、水彩、色粉、色油。第三年同。(教材)第一年几何形体及一切人造物、自然物。第二年风景及石膏制动物、人体。第三年人体,风景。手工、音乐为选习学科,任选一科习之。普师科两年毕业,各学科合计七十二单位,学完者给予毕业证书。图画分花鸟、人物、山水,分年教学。西洋画教材分人造物、自然物两类。第三年后十周实习教授。教授方面注重学生自学,以发展学者的个性,引起学者兴趣为主旨。所以该校的学生,他们终是自己抒发自己的本来创造能力,绝不受任何教师的束缚,绝无盲从学者的意味,该在校历届成绩展览会及天马会、青年画会,诸展览会中都可证明一斑云[24]。

此外,在魏猛克于1922年撰写的《上海美术专门学校校史》中也提及到对上海美专此时期办学业绩的评价问题,认为:"民国元年十一月,武进一位十六岁的青年刘海粟先生,在上海特地组织了一支新兴艺术的生力军。这是西洋艺术入中国的第一声,也是中国艺术获得新生命,新出路的一个重要纪念。如果中国有像西洋似的文艺复兴运动,这便是文艺之复兴的种子。生力军的形式,是当时中国唯一的艺术研究团体,名称是(上海)图画美术院,本校的前身。……九年一月(1920年),又修改学则,更名为上海美术学校(实为"上海美术院",次年7月,再更名为"上海美术专门学校"。开办六科——中国画科、西洋画科、工艺图案科、雕塑、高等师范科、初级师范科。……十年(1921年),经董事赵菊椒先生等募得徐家汇漕溪路基地二十余亩。七月五日,根据校务会议议决案,举行十周年纪念展览会,十日,发行赠品券,预定筹基金一万元。七月改名为上海美术专门学校。同时开辟初级师范科校舍十七幢于英租界康脑脱路。……十一年一月(1922年),迁初级师范科于斜桥南首。同时分辟高等师范校舍于林荫路神州法专旧址。二月校董会先后添聘范源濂、熊希龄、张嘉林、郭秉文诸先生为董事会董事。三月董事会修改会章,公推蔡元培先生为董事会代表,由蔡请黄炎培先生为驻沪代表。六月,由董事临时会议决,筹建校舍,组织筹建校舍募金委员会。十月,北京教育部批准立案。"[25]

从上述引文的两则史料来看,虽记述的是上海美专建校十年的评价事实,但其实可以视为是对上海美专创办时期教育业绩的基本认定。其依据理由,一是此时期为该校发展最为兴盛的时期,即由一个私立学校的创办逐步得到当时政府教育主管部门的确认,尤其是社会的承认,可谓是起色显著。况且,从办学状况看,学校的管理、基本设施、教学方案、课程设置等均已完备,为学校今后的发展奠定了扎实的基础。二是此时期学校师资队伍建设趋于完善,主要专业的课程科目均有专任教师负责教授,这支专任教师队伍即便从今天办学需要的角度来看,其师资结构和梯队也算是较为完善的①。正是这一师资队伍的作用,才使学校的教学秩序相对稳定,教学与教研活动正常开展,为学校的进一步发展开创了良好的学风和教风。反之,教师队伍的建设也得益于良好的风气和办学机制的推动。三是学校在随后发展的十余年(1922—1937年),除专业设置适应社会发展有所变动与调整外,其学校管理、教学方案和课程设

① 上海美专的师资建设从初创时期以聘任、兼任为主,到1922年已基本实现聘任和专任教师为主,其教师队伍的统计情况见文后附表。

置,基本是沿袭此时期建立起来的基本办学机制实施的。可以说,依据这一时期上海美专的教育史料所进行的剖析和评估,也正是对学校整个历史发展状况的评价进行梳理后的一种客观认识和鉴定。当然,仅此简略的教育史料来作评述还显得非常薄弱,实际上上述只能作为对上海美专教育史料钩沉的一点整理,更翔实和更深入的史料,有待进一步挖掘和研究。

三、上海美专工艺图案科课程设置史考

我国近代新式美术教育中出现的工艺图案教育,从孕育之初在学科与专业名称上就先后有工艺教育、手工教育、图案教育、工艺美术教育等不同的说法,这反映出艺术设计学科在我国近代尚未真正定型,其教育体系也未真正成熟。然而,考察我国早期的艺术设计缘起的脉络是基本相同的。是在适应工业化生产实际的需要中应运而生的,就是说是在我国近代工业大规模兴起的条件下被促成发展起来的。这一教育形式的出现同时也促成了我国近代"图案学"的诞生。正是在这种教育需求下逐步形成的"图案学"这门实用性学问,才成为提供产品的"合理"、"实用"、"美观"的策划方案和学术研究的途径。其实,探讨我国艺术设计教育与"图案学"的源头,早在春秋时期的工艺典籍《考工记》中就有详尽记述,不仅教育方式实行千百年来父子相传、师徒相授;而且学术之道也是身体力行的经验示范。这有利的一面是代代相传、薪火不断,而弊端的一面却是入行者要达到造诣精深和独出心裁的境界,则完全依赖于个人出师后的钻研和领悟。因而,这一教育和这门学问在近百年中却使得日本和欧美走在了我们之前。尤其是日本在明治维新之后,走上了近代资本主义道路,随着近代工业化的发展,日本的工艺教育和"图案学"的研究日趋成熟,形成了自己的一套教育和研究体系。所以,当我国近代新式美术教育中的工艺图案教育与之一经接触,便很快达到了交融的地步,甚至连名词和专业术语也都一起被采纳。可以说,从上世纪初开始,我国便在艺术设计教育中广泛吸收和引进了许多日本工艺教育和"图案学"研究的成果及方法,建立起我国近代艺术设计教育和"图案学"研究的体系。分析其原因,这主要是日本为近邻交流便捷,而且"东文"近于中文利于沟通。因此,不仅在引进日式学制、课程方面,我国近代学制的制定也全面参考了日本学制模式,而且"图案学"的研究思路也都基本照搬日本。可见,这种缺乏中国社会土壤孕育的"学制"和"学问",存在着先天不足和致命的弱点,在这样的情形下照搬照抄日本经验是断难成功的。当然,进入到民国初年,在我国近代新式美术教育中的工艺图案教育也并非是以日本为唯一学习目标。同时也开始了大规模地借鉴欧美国家的经验,甚至移植德国和美国的教育方式。此外,也开始注重我国固有的工艺美术传统的传授方法,从而使我国早期艺术设计教育在民国初期的发展,实际是循着三股路线交叉行进的:一是日本的工艺教育,二是欧美近代的工业设计教育,三是我国传统的师徒传授教育。如此一来,孕育于清末之际的我国早期艺术设计教育终于在民国初年又一次以新的姿态破土而出、萌蘖生长。鉴于这样的历史背景来考察当时的上海美专工艺图案科的课程设置及"图案学"研究的史实,其意义非同寻常,应该看做是深入揭示我国早期艺术设计教育的发展脉络和解析我国近代"图案学"建立历史渊源的有益的史料探究。

关于上海美专工艺图案科的课程设置,以及在学校教育中的地位问题,值得考据的一项史料是,1919年刘海粟在上海美专校刊上撰文《日本新美术的新印象》中阐述的观点,他认为:"今为吾国真正发达美术计,宜设国立美术专门学校,各省亦宜设省立美术专门学校,在下者亦应组织研究美术之会社,

并多设工艺学校,注意于图案之研究。"[26]刘海粟的这一教育论表明,他很早就有竭力倡导工艺图案教育的愿望。1920年1月,刘海粟根据之前去日本考察艺术教育的体会,结合上海美专的实际状况,修改学制,增办工艺图案科。该科的培养目标是以养成工艺界实用人才为主旨,学制定为三年(见下表)。从现有的一些史料记载来看,当时的上海美专的课程设置涉及面较广,且课程结构已分为公共必修课、专业必修课和专业选修课①。这一课程结构的形成也是上海美专一贯以"思想自由、兼容并包"作为教学主导方针的体现。

工艺图案科课程设置表(1920年)

	第一学年	第二学年	第三学年	单位总计
伦理	1			1
色彩学	2			2
建筑学		2		2
古物学		2		2
美学			2	2
美术学		2		
国文	2			2
外国文	4	4	4	12
国画		2	2	4
西洋画	14	8	6	28
用器画	2	2		4
工艺制作法		2	2	4
图案法	4			4
图案实习	8	14	18	40

注:(一)各学科以教学三十八时为一单位。
(二)各学科共计一百零九单位,学完者给予毕业证书。
(三)外国文分英、法两国文,任学一种。
(四)各种工艺制作,以金工、漆工、瓷器、丝织、印刷为限。
(五)本科毕业后得更入研究科研究。

从这份课程表设置的课程项目分析来看,课程设置与课程结构的突出特点是实行了简易的学分制(以备注中修业学时为据),以增加学生学习的弹性。再则,在专业课程的设置中还增加了工艺实习的课程时数,约占总学时数的38%。虽然,现在尚难获得上海美专这份课程设置在当时编制的详细资料。但透过当时的教育教学背景,能够捕捉到这份课程设置表编制的依据。就教育宗旨而言,从表面上看民国初期的工艺图案教育(包括手工艺教育和职业技术教育)是与清末的实业教育一脉相承的。但仔细分析能看出较之清末的手工艺教育,包含在实业教育体系中的工艺教育,这项教育宗旨的立足点发生了根本的改变。改变之一,是民国初期的工艺图案教育较之清末实业教育的"实用技能"传授,更趋于适应当时的社会需求,以改良国货的设计水平,抵御外国工艺品的倾销为直接目的,是实现并促进民族工商业

① 本文记述的上海美专当年的有关工艺图案教学课程设置与课程结构状况,是指1922—1937年间该校所设课程的史料记载。

的发展为其目标的;改变之二,是将工艺图案教育由清末实业教育中的一门“实用技能”传授课程,提升为具有实用学科性质的教学门类,使之成为知识领域广泛、学科性质明确的一门新兴的应用学科。有关这一点,我们可以通过其他史料加以佐证。诸如,与上海毗邻的成立于1928年的杭州国立艺术院(后改为国立艺术专科学校)的工艺图案教学便是一例。时任国立杭州艺术院教务长林文铮在这一时期有过明确的阐述,他指出:“图案为工艺之本,吾国古来艺术亦偏重于装饰性,艺院创办图案系是很适应时代之需求的。艺术中与日常生活最有关系者,莫过于图案!图案之范围很广,举凡生活上一切用具及房屋之装饰陈设等等皆受图案之支配,近代工艺日益发达,图案之应用亦愈广…… 吾国之工艺完全操诸工匠之手,混受古法毫无生气。艺院之图案系对于这一节应当负革新之责任,我们并希望图案系将来扩充为规模宏大之图案院”。[27]由此可以看出,民国初期教育界对工艺图案的教学目标,已十分明确地定位于联系社会发展需要的目标上。从这两点分析来看,上海美专的工艺图案教学,同样不能脱离这样的现实背景,其课程设置也正是围绕应用学科的性质而展开的,所增设的实习课程的课时数便是一种证实。再则,不仅是对课程设置的教学目标改变的问题,还有民国初期教育行政主管部门的管理和指导性意见贯彻执行的问题。民国初年已规定中学校应开设的课程计有:修身、国文、外国语、历史、地理、数学、博物、理化、图画、手工、法制经济、音乐、体操、家政等形式多样、种类各异的课程,这些课程较之清朝学部制订的中学堂课程,在课程名目和课程设置上有较大的改变。诸如,课程名目的更改就有将算学改为数学,法制理财改为法制经济,手工艺改为手工,并且在课程设置上对周课时数的安排也比清末有所减少。这样一来,对于专科学校与中学校接轨的课程设置就引出了关于课程结构的问题思考。

其一,培养目标与课程结构的相互关系。就教育性质而言,中学校的培养目标既是教育方针的具体化,又是课程设计之纲。也就是说,课程设置即属于“课程结构”的范畴。而专科教育的培养目标既是专业设置的目标,又是专业课程设置的依据。这两者在对培养目标的理解和把握上还是有些差别的,前者涵盖面较广,后者专指性较强。以上海美专工艺图案科的课程设置分析来看,属于培养目标的公共基础类的课程与中学校的课程设置就有着十分密切的联系,如伦理、古物学就是中学校修身、博物乃至历史、地理等文科知识类课程的延伸与扩充。专业课程,如色彩学、国画、西洋画、用器画以及工艺制作等专业技术类课程,则是中学校图画、手工课程的延伸,不过更加强调专业课程的精深度,这是专科学校培养目标明确指向的要求。其他的专业课程则是围绕专业知识的结构需要所配置的,如建筑学、美学、美术学、图案法及图案实习。其实,不止于工艺图案科的专业课程如此,在上海美专的其他相近的科别课程设置中也有同样的课程编排。如高等师范科中涉及工艺图案的课程就有图案、手工、透视学、色彩学等。这些课程虽有别于工艺图案科的专业课程的精深度要求,但作为中学校课程的延伸是确凿无疑的。尤其是师范教育更体现出中学校课程的编制规律和方式,即通识教育与专业教育的有机融合。当然,就专科学校和中学校教育的培养目标与课程结构的关系分析来看,从大局而言两者对课程的要求标准应是较为一致的。就是说,培养目标实际是属于教育方针的范畴,对课程结构起着更为直接的作用。正因为如此,民国政府的教育部门便在中学校课程规范的前提下,同时提出了专科学校课程规范的要求。这样,上海美专工艺图案科的课程设置,其实是在政府行政主管部门的指导性意见下而形成的,并不是先前理解的私立学校有完全自主设课的史实。

其二,课程结构的完整性、基础性、多样性的关系。据史料记载,民国初期我国的基础教育是以倾向美国式日本教育模式而推行办学的。就是说,普通中学校的课程比较注重通识性教育的内容,特别是劳

动、技术、职业教育在当时整个普通中学校的课程结构中占有相当大的比例。这样，反映到具体的课程结构中便有对知识的完整性、基础性和多样性的要求。按照当时专科学校教育的特点主要是建立在中学教育，尤其是职业技术性质的中学教育之上的专门化教育，对于基础阶段的教育要求应是连贯统一的。这样一来，上海美专工艺图案科的课程设置便毫无例外地执行着当时的教育行政主管部门的管理和指导性意见，这一点有据可查。史载，根据教育发展的新形势，上海美专在1922年针对1920年所开办的六个科别进行了部分调整。专科学制限定为三年，专修科为两年。并重新设置了专业课程，必修课目有：基本图案、商业图案、工艺图案、装饰图案、写生便化、素描、水彩画、用器画、透视学、色彩学、中国美术概论、西洋美术概论、图案通论、工艺制作、工艺实习、工艺美术史等。选修课目有：制图学、广告学、装饰雕刻、版画、中国工笔画、构图学、音乐、舞台装置等。学校还十分重视对学生技能的培养，务求课堂学习与实际运用的紧密结合[28]。在这份1922年的课程设置方案中，更加明显地反映出职业技术教育的特点，而且知识的完整性、基础性和多样性也有鲜明的体现。诸如，加强了基础技能的培养，涉及课程约有六门之多，其他的纯技术类课程也有所增加，如工艺制作、工艺实习和舞台装置等。此外，从课程结构上看，已有分科课程与综合课程乃至活动课程的相互关系的体现。

课程结构往往会反映设计者对专业人才前途的思考。即所学务必致用。对于美术的社会功能，作为校长的刘海粟，早在1918年于《美术》杂志第一期发表的《致江苏省教育会提倡美术意见书》一文中，就有明确的思考，文谓："盖美术一端，小之关系于寻常日用，大之关系于工商实业；且显之为怡悦人之耳目，隐之为陶淑人之性情；推其极也，于政治、风俗、道德，莫不有绝大之影响。"可见刘海粟的美术人才培养观，其中重要的一面就在服务于大众的日用生活和面广量大的工商实业。惟其如此，相关工艺图案的系列课程，才可能被重视有加，反复探讨裁定。

考察上海美专工艺图案科课程设置的史料，还有一项重要依据可作佐证，这便是在该校工艺图案科任教的教师履历以及当时上海美术教育界的状况记载，从中能够补充一些史料缺失的遗憾。例如，1922—1937年间，在上海美专工艺图案科任教的教师中有陈之佛、王纲、郑月波、张光宇、王白渊、方丙潮、陈克白、姜书竹等人[29]。这一师资结构和梯队所提倡的教学主张，其实就是当时上海美专工艺图案科课程设置的另一种反映。本文仅据能够挖掘的教师履历史料，作个别案例分析。这里以陈之佛和张光宇的履历及教育思想为例予以分析，从中可以窥其一斑。

陈之佛(1896—1962年)在青年时代便选择了"实业救国"之路为自己的理想。由织造工艺转向了图案设计。1915年在浙江甲种工业学校毕业后留校任教，1917年编纂出我国第一部图案教科书。"五四"运动的前一年，即1919年东渡日本，先是学绘画，翌年考入东京美术学校(今东京艺术大学)的工艺图案科。在当时，中国留日学生中学油画者居多，学工艺图案者他是第一人。这是因为图案设计是与工业生产结合的应用型学科，日本为了保持自己的优势，一般不招收外国学生。陈之佛为了实现自己的理想，了解到东京美术学校工艺图案科主任岛田佳矣教授非常重视中国古代图案，经介绍后果然使他成为"特招生"，他也以优异的成绩掌握了图案设计的新方法。1923年，陈之佛学成回国后便在上海创办了一所"尚美图案馆"，并于当年受聘上海美专任教。自1923—1936年时期，他结合所任图案课程的教学，发表了一系列介绍日本和欧洲新兴艺术设计运动，以及关于德国"包豪斯"艺术设计教育的著述[30]。陈之佛在《明治以后日本美术界之概况》一文中写道："直到现在日本工艺美术亦差不多与其他美术有同样的进展。尤其近年全国性美术展览会中设置工艺一部，奖励激励，因此工艺更见勃兴了。……故日本美术，

于数十年间，得见其欣欣向荣，回顾我国，自清末国势就衰，民国成立，内忧外患又无已时。政府视美术为无足重轻，艺界私人团体之间又缺乏互相联络，共策进行之精神，不但视美术之发展，负有数千年光荣史的中国美术，至今反见衰颓，以视东邻蓬勃之气象，能无愧色！”[31]从这篇文章的字里行间，可以读出陈之佛对我国近代美术事业，包括工艺美术事业甚为忧虑。他提出的“以视东邻蓬勃之气象，能无愧色！”更可以感到他从教时迫切改变现状的心情。这一点透过他于1930年在上海世界书局出版的教材《图案法ABC》更可以得到证实。这部教材结构完整，共计十个篇章，约十万字，从图案概述至图案的实用意义、分类法则、制作方法，以至对立体图案和平面图案的构成关系都作了详述。可以想见，陈之佛在上海美专任教图案课程时的严谨治学精神。在此之后的两年，陈之佛于1934年又发表了《欧洲美育思想的变迁》专论，从历史的纵向视角完整地阐述了欧洲美育和艺术教育发展的历程，尤其是对欧洲新兴艺术设计运动，以及德国“包豪斯”艺术设计教育给予了高度评价，为我国早期艺术设计教育开辟了借鉴欧洲设计教育思想的途径。他指出：“威廉·莫理斯(W.Morris)追从路斯金之说，而应用于工艺美术制作方面，盛倡以工艺美术为国民的美术。其理由：第一先从使用者一方看来，工艺美术能予一般国民以高尚纯洁的愉快；第二在制作上而言，工艺美术亦能予国民以快乐。在第二理由中，莫氏说：‘现今社会，虽然劳动者以如何能得到面包为最切要的问题，但劳动者如何能得到精神的快乐实际比面包更为切要。欲得精神的快乐，在乎他们的是否从事于所谓工艺美术的制作，……这在他们就为最大的幸福，所以现在不可不竭力奖励工艺美术。’这样的虽由先觉者倡导艺术的教化，但其影响还极微弱，因为近世教育的大势是尊重科学，尊重知识，以理解为主的。”[32]早在20世纪30年代初，陈之佛对欧洲设计教育思想给予的评价，就显示出理性和客观。这与他的“实行艺术的教化”理念是相吻合的。虽然，本文所引述的陈之佛文论是他在接受了上海美专教职之后发表的，但不可否认从陈之佛的履历和教学思想来看，他的思想正是暗合了刘海粟考察日本后开办工艺图案科的教育意图。而当时的时代背景，正值日本的大正和昭和时期，日本的教育正为军国主义服务，十分重视扩充各级职业技术教育。甚至在其国立和私立大学中开办了技术学院，大量招收工商科的学生，其中就包括工艺图案科的学生。日本昭和时期的工艺教育是由留学德国“包豪斯”归来的水谷武彦和山口正城等人发起的，他们联合一线的教师，展开了构成教育运动，可以说是战后日本艺术设计教育发展的渊源[33]。尽管构成教育在当时(指昭和时期)并未形成大的气候，但却无疑给当时的日本艺术设计教育注入了新的血液。再则自明治维新变革后，日本在“富国强兵”、“殖产兴业”和“文明开化”的三大政策影响下，全盘西化与弘扬国粹，追求实用功利与主张精神陶冶相结合，其学校学制就是建立在欧美教育思想基础之上的，教材则是用文部省翻译的欧美各国公立学校的教科书。由此看来，借鉴和引进日本艺术设计的教育思想和教育方式对于我国近代艺术设计教育的萌芽具有较大的示范性。为此，从上海美专工艺图案科确立的专业必修课程科目中，便能看到与当时日本职业技术教育的同类专业课程设置十分相近。即表明课程设置是依据当时对“学科和物质文化的重视，由原先属于工艺技术的那一部分，借助于美术形式这种浮力迅速在我国各级教育的课程中出现，形成了与养性艺术(纯绘画)并驾齐驱的局面。使绘画专业与工艺专业的并存格局延续下来”[34]。而这一课程设置，在日本大正三年(1914年)，东京高等师范学校教授岡山秀吉提出的“手工教育理论”中也有明确的阐述，他提出了科学和艺术兼备的教育思想，即强调手工教育“是一项在美术、科学交叉领域内启发创造的教育活动”[35]。然而，有意思的是上海美专工艺图案科所列的选修科目中，却顺应了当时专科教育不再一味仿效日本的教育模式，而转向美国的高等教育选修制模式的倾向。课程

设置多样化，除工艺图案科的相关广告学、制图学等课程外，还涉及音乐、诗词学、心理学、社会教育、近代艺术思潮等。并在学校学则(1922年9月颁布)的第八章中设有“选科生”管理条目，规定入校各科生选择一种或数种实习科目，须经试验入学可为选科生，选科生所选之科目，于修习完毕时，经考查及格，得给予选科毕业证书。虽然，这一学则管理条目指称的“选科生”是否是真正意义的选课学习生抑或其他性质的研修生或进修生，但已有条目规定，证明上海美专当时的教育模式确有倾向于美国高等教育模式的意图①。

张光宇(1900—1965年)，是一位自学成才的画家，又是一位有着丰富设计实践经验和教育经验的教育家。他的专长是将漫画和装饰画结合起来，独树一帜。从其本人成长的经历来看，他做过舞台美术设计、烟草广告设计以及书籍装帧设计等多项工作，可谓是艺术设计行当的多面手。当时他受聘上海美专教授，正是出于他的这一设计能手的缘故。从现有的资料中尚难查考出张光宇当时任教的具体课程科目，但可以参照他参与的丰富的艺术设计实践活动来看，当是以商业图案、装饰图案、专业实习以及选修课目中的舞台装置等课程为主。

张光宇的设计风格，在20世纪三四十年代，突出继承了中国传统装饰艺术的风格，并借鉴国外装饰艺术之长，创作了大量具有浓厚民族艺术风格的装饰画，代表作品有《民国情歌》插图以及1944年创作的《西游漫记》。张光宇在长期的工艺图案教学生涯中，广泛吸取中外艺术的精华，他的装饰画极为重视艺术造型的表现意趣。在夸张、变形和线条运用等方面，精益求精；构图处理，变幻无穷，不受任何程式约束；善于将艺术技巧的表现与理想境界的追求，巧妙地融合在一起。他尤其对京剧艺术感兴趣。中国传统戏曲的形象、身段、动态、台步和色彩等特殊表现手法，对张光宇的装饰画风有很深的影响。他创造性地形成了自己独特的装饰风格，对工艺图案的教学产生了深刻的影响。他在上海美专任教期间，虽为聘任教授(1922年上海美专任职教师表中未列入其名)，但他的教学影响力却不可小视，无论是任教课程的教学质量，还是装饰艺术的创作风格，都对当时上海美专的教学活动产生了极深的影响。特别是他在电影与舞台美术教学的实践中，赢得了很高的声望，称之为我国动画艺术教育的创始人。

从列举分析的陈之佛和张光宇两位教授的履历和教学主张中，基本可以看出上海美专工艺图案科的课程设置是依据当时的社会背景确立的，同时也完整地体现出我国近代“图案学”建立的脉络，即课程设置与教学内容的相互沟通与融合。包括了基础图案、工艺图案，尤其是对工艺图案的教学既解决设计的一般规律，又为设计应用奠定了基础。诸如，陈之佛的图案课程主要解决专业设计的特殊规律，使基础图案的教学倾向于实用化，即结合物质材料、结合工艺加工、结合具体用途进行设计教学。张光宇的装饰设计课程则以实际案例为主，强化学生的动手能力培养，强化学生对实践环节的理解。因此，图案课程是核心课程的设置，围绕其周围，配置以艺术理论、美学原理、历史知识甚至社会实践，是上海美专工艺图案科课程设置的主要特点，这是毋庸置疑的。

此外，作为我国近代新式美术教育发源地的上海，在民国初期的十多年时间里，可谓集结了一大批陆续从欧、美、日留学归国的画家，他们并不是像旧式文人画家那样，或一盘散沙，傲啸山林，或结社为

① 民国时期，美国对中国高等教育的影响是显著的，无论是其预科制，还是大学的模式，都曾被引入中国。很多美国传教士很早就设法在中国建立了与美国类似的预科性质的学院。这些学院到后来才逐渐发展成大学，但因其都受西方基督教机构的直接控制，已演变成了与同期美国大学完全不同的另一种形式。中国当时高等教育对美国大学的模仿始于清华大学，当时由留美归国的学者执校政，可以说是美国传教士把预科制学院引进了中国，而后是中国学者仿效美国大学的模式。

盟,画地为牢,而是聚合在一起,办起了新式美术学校,以引进传播西方美术与设计的思潮,促进民国初年倡导的所谓“文艺复兴”和工商业发展为己任。这一时期的上海新式美术教育不止限于艺术专科学校内,就连上海近代教育首推的爱国学社与爱国女校,以及中国公学与健行公学等学校也同样设有新式美术教育的课程。如爱国学社与爱国女校均系近代资产阶级革命派在上海创办的学校,它们为上海近代教育史谱写了光辉的一页,在我国近代教育史上也有着重要的地位。爱国学社的办学宗旨在《爱国学社章程》规定中明确写道:“重精神教育,而授各科学皆为锻炼精神,激发志气之助。”在课程设置上分寻常、高等两级,各为两年。寻常级设修身、算学、理科、国文、地理、历史、英文、国画、体操。高等的第一学年设伦理、算学、物理、国文、心理、伦理、日文、英文、图画、体操;第二学年设算学、化学、国文、社会、国家、经济、政治、法理、英文、图画、体操。另外,还辟有各种专题讲座,如革命史、民俗学、佛学、中日文化比较讲座等。从课程设置上看,不仅所设课程内容皆为进步的新学,而且尤多宣传革命理论,如讲授法国革命史、“扬州十日”、“嘉定三屠”等,以激发反清革命的热情。蔡元培在《我在教育界的经验》一文中曾十分明确地说:“爱国学社中竭力助成军事训练,算是埋下暴动的种子。”时任该校教员的师资有蔡元培、吴稚晖、黄宗仰,他们均是当时教育界的名流和归国的著名学者,形成极具生气的教育队伍。

爱国女校与中国教育会关系极为密切,但又和爱国学社与中国教育会的关系有所不同,爱国女校成立后才真正提倡男女平等。诚如,蔡元培发表的《在爱国女校之演说》(1917 年 1 月 15 日)中说道:“本校初办时,在满清季年,含有革命性质……革命精神所在,无论其为男为女,均应提倡,而以教育为根本。故女校有爱国学生。”该校 1904 年(光绪三十年)颁布的《爱国女校补订章程》中设置课程为预科之初设修身、算学、国文、习字、手工、体操、音乐。预科之二级设伦理、心理、教育、国文、外国文、算学、历史、地理、法制、经济、家事、图画、体操。从课程设置看种类齐全,尤其是任课师资也大多为海外归来的学者。

中国公学系由留日归国学生兴办,起因是 1905 年(光绪三十一年)11 月日本文部省排斥中国留学生,引起中国学生强烈不满,留日学生决议全体退学回国。回到上海的留学生筹划自行兴办学校,该校师资为典型的归国人员所组成。当然,该校办学性质与其他学校有别,实际是一所政治学校。该校执事中亦多为革命党人,革命团体竞业学会即设于该校。学习开设的课程大部分为传播革命理论的内容,但也有相当一部分技术教育课程,其中伦理、国文、算学、历史、地理、法制、图画、经济学均列为主课。健行公学则为同盟会直接兴办的学校,直接以革命书籍《皇帝魂》、《驳康有为论革命书》、《革命军》、《法国革命史》等为教材,培养反清革命志士。此外,上海实业教育也在当时的资产阶级革命运动的促进下得到兴办。上海高等实业学堂(交通大学的前身)就是当时办得较有特色的一所。该学堂不仅系科较多,而且课程种类丰富。据该校校史记载,与实业教育相关的课程就多达数十种,有土木工程、机械工程、造船、电气机械、建筑设计、机织工艺、应用化学、采矿冶金、染色工艺、窨业工艺、图案、机械制图、图画、测量、应用力学、工业簿记等。并且该校尤以教学严谨而著称,特别是一大批海外学人参与了教学,使该校的学术风气空前活跃而自由,成为上海高等教育的代表。因此,当时上海的办学背景也必然会对上海美专的课程设置产生重大的影响。这方面“上海图画美术院(上海美专)具有一定的代表性,从日本引进的教育体系,成为上海早期美术教育的模式”[35]。同样,在当时除了上海美专外,后起的新华艺专、上海艺大、中华艺大和立达学园美术科等私立学校所设置的课程,也都基本上采自日本模式,这和我国整个近现代高等教育发展初期的特征是一致的。虽然,从现存的资料中很难再挖掘出这一时期上海其他几所美

术学校艺术设计教育课程结构的文献史料，但透过上海美专这一浓缩的办学背景，仍可以由此推彼。

四、上海美专工艺图案教育与近代“图案学”兴起的渊源

在考察上海美专工艺图案科的课程设置史料时，其实有关我国近代“图案学”兴起的话题便被提了出来，这就是该校在工艺图案课程与教学中同样重视理论与教学的研究问题。而在此之前民国初年的专科学校主要职责是实施教学以培养人才为目的，重视理论研究确实是当时上海美专办学的一个重要的转向。可以作为支持论据的便是1918—1919年分别由沈思孚与蔡元培题写刊名的第一期和二期上海美专学报《美术》杂志的出版，这可谓是我国近代教育史上第一本专业的美术理论刊物。这本学报性质的刊物不仅将“美术”提升到现代学术的范畴，更重要的是把美术学科引导到理论研究的领域。诚如，刘海粟于1918年11月在为阐明办刊宗旨而撰写的《发刊词》中所表述的“愿本杂志发刊后，四方宏博，意本此志，抒为宏论，有以表彰图画之效用，使全国士风咸能以高尚之学术，发扬国光，增进世界文明事业，与欧西各国竞进颉颃”①。

在上海美专设立工艺图案科时，上海及其他地方都增办了许多类似的公立或私立专科教育学校。其课程有用器画课(包括平面几何画、立体几何画、透视画、图法几何)，手工课(包括纸工、编结、竹、木、金工、雕塑、漆工、工艺美术等)，这可谓是“我国的新兴图案学科，在20世纪二三十年代期间建立起来的基础。尽管它还带着这样或那样的弱点，特别是同我们民族的优秀艺术传统和当时的物质生产结合得不够紧密，但总是初具规模，几乎所有的专科美术学校都建立了有关的专业。老一辈的图案家虽然屈指可数，但他们含辛茹苦，勤培桃李，并且编著和翻译了几十种图案书籍，为我国新兴图案事业铺下了第一层基石”[37]。由此，从研究近代“图案学”建立来说，上海美专不失为重要的案例。本文在此仍然择其较具代表性的时任上海美专教授的陈之佛、张光宇的“图案学”观点和对图案教学的主张(除发表于上海美专校刊《美术》杂志之外，还见诸于当时上海出版的其他期刊)作为论析的依据。例如，1932年陈之

---

① 上海美专校刊《美术》，1918年10月创刊，由该校编辑出版。第一卷为半年刊，共出两期；第二卷改双月刊，共出版四期。第三卷改为不定期刊，共出两期。1922年5月出版了第三卷第二期后停刊，共出版八期。该杂志在第一卷第一期目录及书眉上题为“上海图画美术学校杂志”。杂志距今已八十余年，现已十分罕见，只在上海图书馆藏书部有存，特抄录各期要目以作研究参考。第一卷第一期，刘海粟《西画钩法》、《石膏模型写生画法》(附图)，丁悚《说人体写生》，王愍《色彩略说》，唐熊《国粹画源流》；第一卷第二期，太清《美术于人生之价值》，吕凤子《图画教授法》，刘海粟《西洋风景画史略》，张邕《色彩学述要》，郑月波《图案研究概要》，济远《绘画不能进步之原因》；第二卷第一号，刘海粟《风景画的变迁》，唐隽《作画要怎样才能价值》，汪亚尘《图画教育底方针应该怎么样？》，亚尘《广告学上美人的研究》，唐隽《裸体画与裸体照片》；第二卷第二号，唐隽《美术与人生》，俞寄凡《造形美术的沿革》，汪亚尘《近代底绘画》，周勤豪《为什么要研究艺术》，唐隽《石膏模型写生与人体写生底着力点》，周勤豪《模特耳》，孙壎《中西画法之比较》，黄卓然《保存国粹画要从改良入手》，王统照《叔本华与哈儿特曼对于美学的见解》；第二卷第三号，俞寄凡《艺术教育家的修养》，刘海粟《日本美术院》，汪亚尘《绘画上应该注意的条件》，张守桐《曲线美是什么》，许士骐《我对于国粹画的观念》，俞宗凡《我国历代的绘画》；第二卷第四号，吕澂《艺术批评的根据》，汪亚尘《个性在绘画上的要点》，唐隽《裸体艺术与道德问题》，俞宗杰《评画的我见》，许士骐《讽刺画与滑稽画之比较》；第三卷第一号，琴仲《后期印象派的三先驱者》，刘海粟《塞尚奴的艺术》，吕澂《后期印象派绘画后法国绘画界》，俞寄凡《印象派绘画和后期印象派绘画的对照》，汪亚尘《约翰》；第三卷第二号，吕澂《美术发展的前途径》，李竹子《艺术的根本调和》，琴仲《作画之精神的根据》，汪亚尘《谷诃的艺术》，丁远《文艺复兴的三个艺术家》，张君劢《美术上之三大主义》。上海美专校刊问世后，赢得广大读者的欢迎。为此，蔡元培特意为该刊题写“宏约深美”予以表彰，鲁迅也于1918年12月29日在《每周评论》上发表《美术杂志第一期》一文，热情赞扬《美术》杂志的出版：“希望从此能够引出许多创造的天才，结得极好的果实。”

佛在《艺术旬刊》(第一卷第六期)上发表文章就指出,日本的工艺图案"除窑工(陶瓷)受到德国的新技法影响之外,多是七宝、雕金、铸金、蜡样、锤金、漆工、染织工等传统工艺。至于图案,更有非常的进步,如小室信藏、岛田佳矣、松岗寿、千头庸哉、渡边香涯、广川松五郎等均为斯界之闻人,他如宫下孝雄、矢代幸雄等后起之秀,更不可胜数"[38]。陈之佛在这篇文章中提到的日本工艺图家,在当时均有译著在国内流传。以小室信藏的《一般图按法》和《图按之意匠资料》①为例,从中不难看出,陈之佛关注的"图案学"研究课题是装饰纹样,尤其是对于纹样的"便化法"和"构成法"的研究,辨析这两种方法的弊病,即指出前者采取了一对一的写生与便化,后者采取了分解式的构成。这样,就辨析出不利于图案创作想象力发挥的症结所在,也自然得出不利于各种图法组合训练的问题。特别是图案的"便化法",将艺术创作的启发和处理手法变成了纯技术的公式。这种倾向,在我国当时出版的一些图案教科书中不仅没有避免,反而表现得更为突出,这为我国近代"图案学"的建立奠定了一条正确认识图案本质规律的途径。再则,日本所建立的图案,细分之多各有侧重,一般称作"基本图案学",较注重于装饰纹样。而另一种称作"用器画"的图案,侧重于几何形纹样。尤其是几何形纹样的弱点,是只强调了所谓数学的几何形变化,而忽略了取之于大自然的线形变化。这样,就容易形成一种错误的观念,以为几何形出于主观创造,因而切断了它与现实世界的联系,缺乏艺术的朝气。陈之佛对此分析几何形图案的构成规律,指出像矩形,涡线、抛物线等几何形式,同样有助于对形式美的深入认识,并在器形上的运用更能够产生独特的审美意识[39]。关于陈之佛对近代"图案学"研究的贡献,在《表号图案》这部教材中更得到充分的体现。他认为"考察古时图案,大都含有一种表号的意义。在这类图案的寓意中可以探索当时人的观念、思想、信仰;一方面在其形式上又有趣味的表现而能满足装饰的欲望,并且由这等图案的意义及其形式上亦可推寻艺术发达的途径, 由原始的装饰逐渐发达而呈今日复杂的艺术的样式……虽然现代图案的制作,并非必无原则表号的意义,不过这种表号的缘由,亦是现代图案家所不可不知道的。而且有许多图案,例如徽章之类的东西,非有一种寓意,不能充分的表出其目的。当这时,图案就不但是偏重在装饰,又必须有相的意义了"[40]。这里,陈之佛从图案的多视角,给"图案学"的建立,开辟了广阔的研究领域,有许多问题值得探究。

就我国近代"图案学"的研究兴起来看,主要是结合各种专业的工艺图案或装饰图案而取得的进展。在这一点上,受聘任教于上海美专的张光宇对近代"图案学"同样有着不可磨灭的贡献。据叶浅予回忆,张光宇在20世纪初叶,跟着画家张聿光到上海,就初显身手于"新舞台"的舞台布景设计。继而进英美烟草公司画香烟小画片。用笔简练,构图方正,独具新意,显出个人风格。及至"时代图书公司"时期,又任教于上海美专,他为邵洵美《小姐须知》一书所作的插图,虽系游戏之笔,而笔笔扎实,图图灵活,又是番风貌……他在图案系任教,作为一个教师,他更可以把从传统、民间吸收来的营养哺育后学[41]。廖冰兄认为,张光宇的图案风格"是把西方现代的设计手法与中国古老传统的样式'化合'起来的代表。这种造型,即便在五十年后的今天看起来,仍然要使人信服是'mordon'的。光宇的天分,还充分体现在他一手所创,可称为'张体'的图案字体。字体加以图案化当然是古已有之,但现代口味的图案字实则是产

① 据张道一撰文(图案与图案教学.见:工艺美术论集.西安:陕西人民美术出版社,1986),这两本书都是20世纪初日本工艺美术界早期具有代表性的著作,出版于大正(1912—1925)年间。《一般图按法》成为后来不少图案书的蓝本。《图按之意匠资料》专研究寓意图案。陈之佛曾选择其中的一部分,并结合自己的见解,编成《表号图案》,出版于1934年。关于"图按"之"按"字,是日本初用这个词时的用字,以后才改用"案"字。

生于20年代初期。不过,其时的结构、造型、形态虽然大都新鲜,却总免不了别扭之感。至张光宇的图案字一出,却是既独特又自然,千变万化又能和谐统一,你不得不承认这是新的、现代的,又是符合中国书艺规范以及民族欣赏口味的"[42]。的确,在考察我国近代"图案学"研究兴起的历史脉络中,具有丰富实践和教学经验的图案家是一支重要的学术力量,这主要缘于学科的萌芽阶段,许多实践与理论问题的研究划分,不可能像今天这样清晰,这就要求今天要以历史的事实来认识20世纪初我国"图案学"研究的建立,既有用学理构建的学者,又有用实践来支持的学者。如此,我们可以说张光宇大量的图案创作与教学实践,同样是我们解读我国近代"图案学"的一份重要的史料。柳维和在纪念张光宇的文章中回忆道:"他讲话不多,言简意赅,对装饰艺术不乏精辟的见解:一、装饰艺术的形象刻画,不论线与面,都要求方中有圆、圆中有方,或说圆中求方。此源自生物结构是刚柔结合。舍其一则单调贫乏。二、装饰艺术贵在夸张。恰到好处击中要害的夸张,最能引人入胜。当不满足写实手法时,就不得不求助于装饰艺术的某种夸张,以刺激人们的欣赏欲望。三、装饰黑白画是一大基本功。好的装饰画要画黑白反映出色彩感觉。就是用黑与白正确表现出客观物象色彩的明暗度和色相的深与浅。用有限的黑白归纳表现异彩纷呈的多彩世界是很不容易的,若用装饰手法,则可达到这个目的。这是装饰画作者的一种重要能力。恰到好处的装饰黑白画是主客观的完美统一"[43]。这段极为宝贵的关于张光宇对图案创作的描述,可视为是他对我国近代"图案学"研究的思路。而下面的回忆文献,更可以看出张光宇对"图案学"研究所持的治学观点。据袁运甫记述的张光宇回忆录曾提到:"我第一次接触图案,是1921年在上海南洋烟草公司,老板叫我把一幅月份牌画面装饰得好看一些,在这个'装饰'要求的启发下,才画了图案。从那时起,我就没有把绘画与图案分割开来。作为图案研究来说,我总是力图扩大它的领域,冲破二方连续、四方连续的概念,使图案的根本法则运用于画面造型、结构和色彩处理。从中国数千年的文明史来看,工艺美术是先于绘画而存在的,图案与绘画本是一家,把图案与绘画有机地统一起来,成为装饰艺术的扎实基础。"[44]仅以本文摘录的这点滴史料,便已初步勾画出我国近代"图案学"研究的兴起面貌。当然,更为翔实的研究有待进一步考证和论析。

通过曾在上海美专任教的两位学者对我国近代"图案学"建立所做研究的史实考据,基本可以确认,20世纪初期上海美专与我国"近代图案学"的建立有着千丝万缕的联系。从而进一步证明,上海美专对于我国早期艺术设计教育的正规化建设的形成与促进,确实发挥了不可忽视的作用,并因此构成了十分重要的教学与研究基地,这一点是不能因学校的公立或私立的办学属性而改变的,这也是本文挖掘上海美专教育史料的目的和研究意义所在。

参考文献

[1] 康有为.请开学校折.见:陈学恂主编.中国近代教育文选.上海:华东师范大学出版社,1995:109

[2] 康有为.请废八股试帖楷法试士改用策论折.上海:华东师范大学出版社,1995:104

[3] 张恒翔.李瑞清与两江师范"图画手工科".见:美术教育.1989(4)

[4] 转引自蒋荪生主编.中等学校美术教学法.南京:江苏教育出版社,1998:26~27

[5] 姜丹书.姜丹书艺术教育杂著.杭州:浙江教育出版社,1995:108

[6,7] 姜丹书.艺术老生掌故谈.转引自张恒翔.李瑞清与两江师范"图画手工科".美术教育.1989(4)

[8] 朱伯雄,陈瑞林.中国西画五十年.北京:人民美术出版社,2001:29-30

[9] 原刊《戊戌奏稿》1911年本。

[10] 转引自尹少淳.美术及其教育.长沙:湖南美术出版社,1995:43
[11] 转引自俞玉滋,张援.中国近现代美育论文选.上海:上海教育出版社,1999:10
[12,13] 蔡元培.蔡元培美学文集.北京:北京大学出版社,2001:6,215
[14] 转引自蒋荪生主编.中等学校美术教学法.南京:江苏教育出版社,2000:29
[15] Huxley, Jesting Pilate,271
[16] 朱有瓛主编.中国近代学制史料(第三辑·下册).上海:华东师范大学出版社,1992:1
[17] 刘海粟.上海美专十年回顾.中日美术,1922,1(3)
[18,20,22,23,28,29] 南京艺术学院教史编写组.南京艺术学院史 1912—1992.南京:江苏美术出版社,1992
[19] 俞玉滋.中国近现代美育论文选 1840-1949.上海:上海教育出版社,1999:23
[21] 朱有瓛主编.中国近代学制史料》(第三辑·上册).上海:上海华东师范大学出版社,1990,762-763
[24] 上海美术专门学校最近之调查.美术,1922:3(2)
[25] 魏猛克.上海美术专门学校校史.原载:上海美专新制第十届毕业纪念刊,1922
[26] 刘海粟.日本新美术的新印象.美术,1919(2)
[27] 林文铮.为西湖艺院贡献一点意见.转引自潘耀昌.中国美术学院七十年华.杭州:中国美术学院出版社,1998:131
[30] 陈之佛.陈之佛文集.南京:江苏美术出版社,1996
[31,38] 陈之佛.明治以后日本美术界之概况.艺术旬刊,1932,1(6)
[32] 陈之佛.欧洲美育思想的变迁.教育丛刊,1934,1(2)
[33] 王天一,夏之莲,朱美玉.外国教育史.北京:北京师范大学出版社,2000:112-117
[34] 伊少淳.美术及其教育.长沙:湖南美术出版社,1996:44
[35] 张小鹭.日本美术教育.长沙:湖南美术出版社,1994:46
[36] 李超.海纳百川——上海美术教育钩沉.见:20 世纪中国美术教育.上海:上海书画出版社,1999:85
[37] 张道一.图案概说.见:工艺美术论集.西安:陕西人民美术出版社,1986:156-157
[39] 陈之佛.图案(图案教学资料丛书,第一集).上海:上海开明书店,1929
[40] 陈之佛.表号图案.上海:上海天马书店,1934
[41] 叶浅予.宣传张光宇刻不容缓.装饰,1992(4)
[42] 廖冰兄.辟新路者.装饰,1992(4)
[43] 柳维和.装饰艺术的金字塔.装饰,1992(4)
[44] 袁运甫.永远的旗帜.装饰,1992(4)

原刊《设计教育研究》2005 年第 1 期

附表:1922年上海美专任职教师一览表

姓名	字	籍贯	任职	经历
刘海粟	海粟	江苏武进	校长兼西洋画科四年级主任及画学教授	创办上海美专及上海女子美术学校本省教育会干事兼任同会美术研究会副会长
吕濬	凤子	江苏丹阳	教务主任兼高等师范科主任及国画、西洋画教授	前清函江优级师范图画手工专修科卒业,前任国立子高等师范图画手工专修科主任
王愍	济远	江苏武进	西洋画科主任及一年甲级主任及西洋画教授	上海美专西洋画科毕业,历任本校教员兼任神州美术专科学校图画教员,天马会审查员
关良		广东	西洋画科三年甲级主任	
汪亚尘	亚尘	浙江杭县	西洋画科三年乙级主任兼任西洋画及日文教授	日本东京美术学校毕业
李骧	超士	广东梅县	西洋画科二年甲级主任兼西洋画及法文教授	法国巴黎美术学校毕业
周勤豪	勤豪	广东	二年乙级主任兼西洋画教授	日本东京美术学校毕业
顾畴人	久鸿	湖北武昌	西洋画科一年乙级主任兼西洋画教授	上海美专毕业,历任该校教员,如皋县女工传习所洋画教员
俞寄凡	寄凡	江苏吴县	高等师范科西洋画手工主任,西洋画科美术史及美学教授	日本东京高等师范图画手工科毕业
唐隽	哲庵	四川达县	初级师范科主任兼伦理教员	毕业前任上海女子美术学校主干兼教务主任
柯一岑			哲学心理学教授	
李石岑	石岑	湖南长沙	心理学及哲学教授	日本东京高等师范学校毕业
陆爽	露沙	江苏武进	艺术解剖学教授兼校医	日本帝国医科大学卒业
徐祖馥	若衡	湖南长沙	西洋画教师	日本东京女子美术学校毕业
洪野	禹仇	安徽歙县	透视学教授	历任上海神州女学、博文女学图画教员
何孝元			手工教授	
杨寿玉	瘦玉	江苏武进	手工教授	武进县女子师范图画手工专修科毕业,曾任丹阳正则女子中学工艺专修科主任
李佑儒	保民	江苏昆山	英文教授	上海南洋公学毕业
刘质平	质平	浙江海宁	音乐教授	任上海专科师范音乐主任
姚琢之		江苏武进	音乐科风琴教师	
徐品泉		江苏江阴	英文教授	上海南洋公学毕业
吴人文		江苏昆山	西洋画教师	上海美专西洋画科毕业
万嘉其	右蟾	江苏海宁	西洋画教师	上海美专卒业
许士骐	御良	安徽歙县	英文教师	上海美专卒业
杨桂松	韵涛	浙江义乌	西洋画及用器画教师	上海美专西洋画科毕业
戴陵	育万	江苏南通	西洋画教师	上海美专西洋画科毕业
叶鼎荦		江苏江阴	西洋画教师	上海美专西洋画科毕业
刘懽	懽熙	江苏武进	西洋画教师	上海美专西洋画科毕业

续表

姓名	字	籍贯	任职	经历
施梅僧	梅僧	江苏武进	函授部总主任	上海美专西洋画科毕业
倪贻德		浙江杭县	函授部甲部主任	上海美专西洋画科毕业
张道宗	天其	江苏无锡	函授部乙部主任	上海美专毕业

德国工作联盟的工业设计思想

顾文波

一、成立的目的

德国自从19世纪三四十年代开始工业革命以来,经济取得了飞速发展。但是,在工业产品方面,器物的审美和质量并未随着技术的进步而得到提高,1876年,在费城举办的百年博览会上,德国的工业及应用艺术产品被人们认为是逊于英美的。机械工程师弗兰兹·若力克斯1877年从费城报道:"德国的产品'低廉丑陋','德国工业界应当摒弃那种仅仅靠价格来竞争的原则,转而通过智力及工人技巧之应用来改良产品,使其更接近于艺术'。"[1]在德国统一以后的20年中,德国的工业关心的只是发展与扩张。1890年俾斯麦辞职后,德国的文化气候发生了巨大变化,许多评论家认为在手工艺及工业领域中改进设计是实现德国经济繁荣之根本。

在这种思想的推动下,德国希望通过创立新的设计思想和方法来解决产品的销路问题,振兴德国的经济。为此,在1896年,穆特修斯作为德国大使的随行建筑师被派驻伦敦,任务是研究英国的建筑及工业设计,并考虑在德国实际应用的可能性。1904年,他成为普鲁士贸易委员会的智囊团顾问,其专门任务是改革全国应用艺术的教育纲领。两年后,在1906年,作为在德累斯顿举办的德国工艺美术博览会的主任委员,穆特修斯反对由德国应用艺术联盟为代表的一批保守主义的艺术家和手工艺者集团,他严厉地批评德国应用艺术界的现状,提出了应用艺术的社会性和教育性功能:"今天,应用艺术的目的,是对我们社会的各阶层进行再教育,使他们走上正直、率真、具有朴素人格的公民之路。"[2]

1907年,为了更好地贯彻其设计思想和主张,穆特修斯发起并成立了德国第一个设计组织——德国工作联盟(Deutscher Werkbund)①。联盟每年在不同的地方举行会议,并在德国各个城市都有地方组

---

① 这一德语词组在国内学术界有多种译法,常见的有"德意志制造联盟"、"德国工业联盟"等;有的词典把它翻译成"德国工厂联合会"(参见:德汉词典.上海:上海译文出版社,1987:1410)这些都是译者根据各自对这一组织内在意义的不同理解而得出的译名,而其最直接的字面意思是"德国工作联盟"。

织。工作联盟的成立宣言表明了这个组织的目标："通过艺术、工业与手工艺的合作，用教育、宣传及对有关问题采取联合行动的方式来提高工业劳动的地位。"宣言还指出，他们所关心的不只是美学标准，"美学标准的合理性与我们时代的整个文化精神密切相关，与我们追求和谐、社会公正以及工作与生活的统一领导密切相关"。宣言宣称："经济和技术的巨大发展也产生了对手工艺（即工人）生活根基的很大危险，劳力者与劳心者之间的疏远异化的危险。只要工业存在，这种危险就不能被掩饰起来，而且再也不会消失。人们必须尽力去尝试克服它，在这个已经存在的鸿沟上架起一座桥梁。这就是我们联盟的伟大目的"[3]。这个目的被各成员认可。

除了对总的纲领性目标保持意见统一以外，联盟各成员在具体的工业设计思想方面的一致性主要体现在以下三个方面。

二、主要的工业设计思想

1. 对机器生产的正视和肯定

19世纪末期，最早开始工业革命的英国人毫不掩饰对机器的强烈反感。莫里斯认为把机器生产的产品假装成人工制品是一种欺诈，而约翰·拉斯金更坚信机器本身是邪恶和社会不幸的根源。机器剥夺了工匠们从头至尾制作一件有用东西的过程中的快乐和满足感，同时也剥夺了人们生活在一个由技能和热情所打造的环境中的机会。当然，机器不可能仅凭个人愿望就消失，人们逐渐认识到工业化进步是不可逆转的。

在德国，最早为机器生产正名的是普鲁士建筑师暨自由派革命者泽姆佩尔。由于革命的失败，他逃出了德累斯顿，来到伦敦。当时正值1851年博览会之际，很明显，他对博览会上展出的工业产品的审美趣味十分不满。他在那里写出了自己的著名论文《科学、工业与艺术》，探讨了工业化与成批生产对整个应用艺术及建筑的影响。泽姆佩尔毫不含糊地反对拉斐尔学派回归到前工业时代的梦想，认为"科学在不停地丰富着自己和生活，不断利用新发现的有用材料及奇异的自然力量，利用新的方法和技巧，以及新的工具和机器。十分明显的是，发明已经不再像早期那样仅仅为了解决需求和促进消费；相反的，需求和消费却成了推销发明的手段。事物的秩序已经颠倒了"[4]。泽姆佩尔意识到，技术的进步是无可逆转的。他没有绞尽脑汁地企图去保存传统工艺，而是提出，应该教育培养新型的工匠，让他们学会运用艺术而理性的方式，理解并且开发利用机器的潜力。

在这一问题上，德国工作联盟的态度也很明确，这一组织的奠基人和发起者穆特修斯在1913年的《工业建筑中的形式问题》中明确表示了对机器的赞美："无论如何，出自工程师的一切产品都有着自己的纯净风格，这首先是要归因于机器；在本世纪初，这种风格得到了极大的发展，以至于人们开始习惯于欣赏所谓的'机器美'，并从这种特质中看出现代风格最清晰的表现来。"建筑师费希尔在工作联盟第一次年会的就职演说中说："在工具和机器之间没有什么固定的界限。人们一旦掌握了机器，并使它成为一种工具，就能用工具或者机器创造出高质量的产品来。……并不是机器本身使得产品质量低劣，而是我们缺乏能力来正常地使用它们……致命的并不是大量生产和劳动分工，而是工业无视于它的目标是生产高质量的产品，只觉得它是时代的统治者，而不是为我们社会服务的一个成员。"[5]工作联盟对机器生产的评价是非常客观公正的。

2. 对产品质量的追求

质量概念是工作联盟的一个中心意识。制造联盟的一个很重要的目标就是“选择各行业,包括艺术、工业、工艺品等方面的最佳代表,联合所有力量向工业行业的高质量目标迈进;为那些能够而且愿意为高质量进行工作的人们形成一个团结中心”[6]。但是,长期以来德国轻工业产品得到的评价十分不佳:“完全无聊乏味”、德国工艺品“轻率”(1867年维也纳大展),德国货“便宜但坏”(1876年费城大展)。

高质量在工作联盟中有两层含义:“不仅指从事优良而扎实的工作,采用无瑕疵的、货真价实的材料,而且要通过这些手段达到一个有机的整体,表现出切合客观实际的、高贵的,如果你愿意的话,可以把它看成艺术品。”这一定义不仅提出了高质量的产品所应具备的条件,而且认为好的产品等同于艺术品。由此决定了德国工业设计的方向:像过去手工艺人那样精心诚恳地劳动,追求技术的完美,使用真实材料以及先进的工业技术工艺。把机器加工看成与企业和个人荣誉相关的事情。把艺术同工业结合起来去提高各方面质量,建设德国文化,变成了工作联盟的最高目标。

从德国历史上说,质量不仅仅是一个技术概念,而且是德国文化中的一个价值观念。为了向大众传播新的机器美学和质量思想,工作联盟举办了大众审美讲座,特别是举办了许多展览会。工作联盟的成员们以自己大量的艺术设计表现出高尚精神。在市场重商主义环境中,他们的展览引起了社会轰动,使人们体会到高尚的劳动创造出美,建立以质量意识为中心的文化概念。从1908年开始,工作联盟还致力于工厂艺术教育,参与艺术院校改革。最终,他们发现教育是解决问题的根本办法。它的许多成员探索工业美术和艺术教育问题,曾写了许多关于教育大纲和艺术教育改革的文章。这一愿望后来由格罗皮乌斯所建的“包豪斯”实现了。

3. 功能主义设计思想

19世纪的欧洲人不懂得装饰应当适当。想要使产品变得更美,就只会在产品表面制造许多装潢,或附加一个小天使铸型,或在机器底座上雕刻许多花纹,期望以此来改善产品设计,吸引顾客的购买。这种只顾对器物的外观造型进行装饰, 而与产品的本质没有直接联系的设计方法遭到了很多人的批评。奥地利建筑师卢斯说,“文化的进步跟从实用品上取消装饰是同义语”[7],他认为过分的装饰不仅“不再表现我们的文化”,而且是一种“罪恶”。

在英国,尽管有很多人也认识到不恰当的装饰导致了产品美学质量的下降,但由于英国人崇尚的是科学和艺术,有身份地位的人对新出现的工业技术不屑一顾,认为“工程师造的东西在本质上是丑的”,因此,英国人只想通过手工艺的方式来寻求出路,根本就没有想到利用机器进行改善的可能性。

这一时期功能主义设计思想的核心内容是穆特修斯提出的一种所谓的 “客观性或实事求是的精神”(Die Sachlichkeit),穆特修斯说,如果我们被邀请去参观“火车站、展览馆、桥梁、蒸汽轮船等等,这里我们所看到的是一种严肃纯朴而合乎科学原理的‘实事求是的精神’,绝对摒弃一切外在的装饰,完全按照它们的使用要求来选择形式。”因此,将来的发展方向只有沿着严格的“实事求是的精神”的道路前进,而抛弃一切“粘贴”上去的装饰。以此路线为准创造出来的供实际使用的建筑物和物品将表现“一种从适用性和简洁性而来的干干净净的优美和雅致”[8]。

工作联盟提出了工业设计应当以这种实事求是的功能主义为标准,不能用装饰来决定外形,而应以目的和本质决定外形设计。“只有按严格的求实态度,清除单纯的装饰外形,按照目的的要求进行教育和修养,才有可能进步”。“形式是对一切对象最内部的、最本质的含义的认识表达,任何艺术和艺术

家都不能、也不允许任意捏造这种内在本质”。而纯粹按照这种目的性创造的外形才是聪明的，能唤起美学舒适感，它与艺术享受没有区别。“这样，我们就有了一种新的艺术：求实的功能美”[9]。

至此，工作联盟把艺术家认为“丑陋”的工业机器技术肯定为美，一种不亚于任何传统艺术的“机器美”，这从根本上转变了人们长期以来对工业制造的偏见。这一转变的重大意义是：把工艺技术提高到和科学、艺术同等的地位，肯定了科学、艺术与工艺技术三者的价值平等。它鼓励有才能的人从事技术创造，为工业和经济的发展提供了一个新的价值观念和文化环境。在这种全新价值观的影响下，德国人崇尚技术，有才能的人愿意从事技术创造，产生了大量的技术人才。许多艺术家也参与工艺实践，学习技术加工，不仅设计造型，而且为产品设计加工工艺，这在当时其他国家很少见。而这正是德国工业迅速发展和工业产品得到全世界认可的重要原因。

德国工作联盟在第一次世界大战前后的活动在欧洲产生了广泛的影响，培养和影响了一批年轻的建筑师和设计家，其中有后来被称为“现代主义大师”的格罗皮乌斯、密斯·凡·德·罗和勒·柯布西耶。1933 年希特勒上台后，联盟解散。至今，德国工作联盟的宗旨和设计思想仍对德国人的设计工作产生着积极的作用。

参考文献

[1] [美]肯尼斯·弗兰姆普敦.现代建筑——一部批判的历史.张钦楠等译.北京：生活·读书·新知三联书店，2004：115

[2] [德]汉诺-沃尔特·克鲁夫特.建筑理论史——从维特鲁威到现在.王贵祥译.北京：中国建筑工业出版社，2005：275

[3,9] 李乐山.工业设计思想基础.北京：中国建筑工业出版社，2001：24，28

[4] [美]肯尼斯·弗兰姆普敦.现代建筑——一部批判的历史.张钦楠等译.北京：生活·读书·新知三联书店，2004：114

[5,6,8] [英]尼古拉斯·佩夫斯纳.现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯.王申祐，王晓京译.北京：中国建筑工业出版社，2004：15

[7] 奚传绩.设计艺术经典论著选读.南京：东南大学出版社，2002：168

设计史课程启发性教学的探索与实践

孙海燕

设计史是设计专业学生必须掌握的专业背景知识。虽然艺术类高校的设计专业早已开设,但在很长一段时间并没有设计史课程。南京艺术学院设计学院自2001年开设了设计史课程,并在实行完全学分制后将其列为必修课,原本代替设计史的工艺美术史、中国美术史、外国美术史,成为设计专业学生在史论课程群中的选修课。

随着我院完全学分制的实行,以及招生人数的逐年增加,设计史的教学工作也显得日渐繁重。一般上课人数都在70~100人左右,属于人数众多的大课。开课时间为40课时,每周上课一次(4课时,即3小时),共10周,修完可获得2个学分。对于一门信息量大的课程,这样的时间安排也颇为紧张。因此,在人数多、课时紧的情况下,很难顾及到每个学生,也无法实现师生之间的互动,而讲授法就几乎是唯一能够采用的方法,效率虽高但效果却未必好。

另外从课程本身来看,虽然近年来以教材形式出版的《设计史》种类繁多,优秀的设计类网站也成为良好的知识平台,教师和学生获取资料比过去更容易,信息渠道也更加畅通。但设计史的课堂教学却仍然面临着史论类课程所共有的问题,其庞杂的脉络、浩繁的信息常常使学生们产生畏惧感,或因惧怕而失去兴趣,或有兴趣却理不出头绪。有鉴于此,有必要对设计史课程在教学方法上、结构上、引导上进行探索,以激发学生的学习兴趣,提高课堂及课后的实际教学效果,使设计史真正成为被他们掌握的专业知识,而不是仅为考试临时背下的一些年代和事件。

笔者从事设计史教学三年以来,与学生共同成长,从他们的课堂状态、作业、考试中探索了设计史教学的以下几个问题:课程逻辑结构、课堂教学手段、课后信息引导、作业与考核形式,期望摆脱应试教育对学生的束缚,使设计史的知识真正被学生消化吸收,并在课程结束后仍然能够通过自学建构一个属于自己的设计史框架。

一、课程逻辑结构

一般历史类课程的逻辑结构都是沿着纵向的时间线发展，目前的各种设计史教材也是以时间作为编写脉络。研究历史问题以时间来考察似乎是一种不需要任何理由的思维。笔者在最初进行设计史教学时也是按照时间顺序编排课件，如此课程结构的优点是时间脉络清晰，但对于没有设计史知识储备的学生来说，他们往往延续着高中历史课学习的习惯，很容易把注意力放在年代的记忆上，纠缠于某一具体的年份和事件或运动的名称，却很少顾及这些事件对当前设计的启发。并且，设计史中不同时期的知识点在某一主题下所具有的贯通性也被看似客观的时间顺序所打破。

因此，笔者从第二年开始将课程结构从按时间讲述变为按主题讲述，将十次课分为五个主题：服饰与生活方式篇（两讲）、工程技术篇（两讲）、风格篇（三讲）、设计师篇（两讲）、设计教育篇（一讲）。如此的课程结构将设计史知识点在同一主题之内进行贯通，帮助学生找到内在联系，同时在主题之内又按时间顺序进行编排，纵横交错，使得知识点更具立体性与灵活性。

例如，在“工程技术篇”中有一个章节讲授“标准化和预制构件”，该名词虽然出现在20世纪，但其概念和观念却早已有之。于是“标准化和预制构件”成为一根线索，设计史上与此概念有关的知识点都可以悬挂其上，在此主题下可讲授：《营造法式》中“材”的概念、水晶宫世界博览会、埃菲尔铁塔、德意志制造联盟、一些设计师用预制构件完成的作品（如赖特设计的一系列预铸混凝土花砖建筑）等。

课程结构横向编排后主题得到了突出，知识点之间的联系被强化，使学生在记忆与掌握方面更加轻松，也学会运用贯通的思路融会知识。

二、课堂教学手段

十年前的美术史课上，幻灯机几乎是唯一的教学设备。老师先讲完当天课程的内容，再留半小时左右的时间放幻灯片，跳片、卡片是课堂上的小插曲。但最重要的是，在听课时获得课堂笔记的文字信息却联系不到图片，看幻灯时又要再去翻看笔记才能相互对应，图文的不同步使学生无法在第一时间得到图像与文字信息的双重刺激，从而也弱化了听课的效果。

近年来，随着电脑及各种多媒体产品的发展，很多高校将传统教室武装成多媒体教室，硬件的升级为教学手段的丰富提供了便利。设计史课程在多媒体教室中的教学手段主要以PowerPoint课件结合课堂讲授来完成。电脑课件将图片与文字同时呈现，体现了幻灯机所不具有的优势。但是一堂只有图片加讲授的课程仍然无法生动地将设计史展现给学生。文字和语言对学生是抽象的刺激，但“百闻不如一见”，图片完成了具象刺激的任务。不过这两种方式只是分别刺激了视觉与听觉，如果在课堂上加入影像资料则可以使学生接受一种复合刺激，使其对讲述的时代、作品产生身临其境感，加深对知识点的掌握。

另外，设计史既是一门信息量巨大的课程，也是一门充满趣味性的课程，因为人人都要使用设计品，人人都生活在各种人造物之中，学生与设计品的接触远远超过了与纯艺术作品的接触，所以在课堂上带领学生从生活中发现设计可以促进兴趣的产生。生动具体的影像资料不但可以刺激视听，也是很好的兴趣发生剂。

影像资料的选取主要来自于三个方面。与设计有关的科教资料，如Discovery的节目；设计网站上

的视频,如采访某位设计师。这两种影像资料的内容都直接与课程讲授中的知识点有关,目的是用动态资料使学生对设计作品有一个全方位的观察与认识。第三类资料来源则是电影,虽然没有以设计为主题的电影,但电影中却无处不见设计的身影,可以在古代题材的影片中看服装与建筑,可以在科幻片中看未来的设计,可以在各种影片中看经典的家具、时装、汽车及属于一个时代的生活景象,这些资料会使学生意识到设计的无处不在,并培养一种留心观察的好习惯。

但是,影像资料就像大餐中的甜点,有固然好,但不能太多。如果动辄就放半小时影片,那么效果将比单纯的讲授法差。因此,安插在课件中的电影片段必须紧扣主题,并将时间控制在5分钟以内,否则学生的注意力将随着时间的延长而逐渐分散。从设计史课堂教学实践来看,一般两分钟左右的影像资料取得的课堂效果最好。另外由于每次讲课都会有3~10个影像片段,相加的总时间最多会达到半小时,因此控制好每个资料片段的时间和主题也可使课堂节奏更加紧凑。

三、课后信息引导

虽然设计史的课程时间安排为40课时(30小时),按一部普通片长的电影或电视剧时间来折算,等于学生在课堂上看了20部影片或是40集电视连续剧。但即便有如此长的课时,面对洋洋设计史,在课堂上能够教授给学生的也只能是一些概说、一些介绍、一些线索。同时,高等教育本身就是一种引导性的自学教育,学生只是在课堂上获得入门的信息和线索,还需要利用课后的时间不断自我充实。所以,设计史课程只能提供一根尽量详细的线索,许多知识在课堂上也没有时间讲述,只能引导学生自己将这根线索继续延长、分叉,最后编织成一张属于自己的网。在设计史教学实践中,为了对学生进行信息引导,每节课的最后都编排了一个附加环节——关键词链接、推荐影片。

"关键词链接"既是对当堂课程涉及内容的总结,起复习作用,又为学生的进一步自学提供了资料向导。在链接的清单中包括与主题相关的设计史书籍或文章,但考虑到学生有限的经济条件和目前较为昂贵的书价,因此又为每个关键词搜索了一个优秀的专业网站进行推荐,可以让学生充分利用价格低廉、检索效率高的网络扩展知识储备,并且能方便地搜集图片,建立个人设计史图片资料库。

"推荐影片"是将学生在课堂上由影像资料激发出的学习兴趣继续延伸,既包括课堂上看过的片段所属的电影,也有专门推荐的与主题有关,可以帮助了解时代背景、风格特征的影片,产生寓教于乐的作用。

比较以往只推荐参考书目的做法,这个新的附加环节很受学生的欢迎,他们仔细记下每一条链接,唯恐错过。

四、作业与考核形式

课后作业与最终的考试是衡量学生对所学知识掌握情况的一种手段。理论类课程不同于专业实践课,用试卷进行考核比较方便。但在早几年设计史课程考试实践中却发现,用卷面考试的形式无法达到促进学习与检测成果的目的。

首先,用一份试卷来衡量学生的学习情况很容易落入应试教育的轨道,学生可以上课不注意听讲,

课后不进行思考、不补充知识，只要在考前临时抱佛脚也能得到成绩。这是很多大学生已经习惯的一种考试生活，也是不少课程仍然在采取的方式。其结果是使学生只在乎最后的分数，忽视了学习的过程和知识的发展。

其次，由于试卷的难度必须处于一般水平，所以无法在考试当中实现公平、公正的原则。认真学习的同学和临时突击的同学在卷面上的答案都是以A、B、C、D及一百字以内的简答题来呈现，再加上同学之间在考场上的“互相帮助”，最后数十张试卷就像几个人填写的一样，完全无法考出真实水平。因此在后来的教学中逐渐放弃了课程考试，而改用四次课后作业进行考察。

使用课后作业的考核方式释放了学生最后面临考试的压力，将注意力可以集中到每一次课后作业题的思考中。作业题最初都是采用写短小论文的形式，但在资讯发达的今天，通过网络进行关键词检索再复制、粘贴，一篇论文便可以迅速炮制出来，更有甚者全文下载，常常有五六个同学交上了同一篇论文的情况出现。但是出现这样的情况也并不全是学生的责任，他们大多没有进行过论文写作的训练，突然面对一个学术问题，在不知如何思考与下笔的情况下，大量拼贴他人的论文也属情有可原。

所以，既然无法杜绝作业的抄袭现象，便只有改变作业的形式与内容，将设计史的课题与日常生活更加贴近，加强学生的亲身参与，使他们在作业的过程中体会创造与思考的快乐，培养在生活中发现设计问题的意识。

以下是根据课程主题布置的课后作业。

(1)“服饰与生活方式篇”：国家不限、时代不限、性别不限，把自己装扮成一位古人，包括面部化妆，拍成6寸大小的照片，贴在A4纸上，附设计说明，300字左右。

这道作业题充满了游戏性和挑战性。当作业在课堂上布置出来时，学生一片骚动，一是从来没有史论课会出这样的怪题，二是大家也都觉得非常好玩儿，跃跃欲试。同学们在家里、宿舍里用窗帘、床单、蚊帐、围巾及一切可以利用的材料将自己装扮成了一个个汉朝人、六朝人、唐朝人、古希腊人、古埃及人、日本人、高丽人、苏格兰人等等，在快乐的游戏状态中完成了本次作业。很多同学在设计说明中写道，也曾幻想过将自己装扮成古代人，却从未实施，这次作业激发了他们儿时的梦幻，给自己一个疯狂搞怪的理由，而不用担心家长或宿舍同学投来奇异的目光，不仅好玩儿，也对所学知识加深了印象。从另一个方面看，该作业由于必须调查研究后亲身参与，保证了学生在作业中的独立性与自主性，实现了课后作业应有的巩固知识的目的。

(2)“工程技术篇”：在日常生活中寻找五件因标准化设计而使用方便的物品，和五件因非标准化设计而使用不便的物品，并作评论，字数不少于600字。

这道作业题目的在于让学生学会将设计史中的概念应用于日常设计的思考中，能够将历史知识为我所用，将知识点从记忆上升到应用分析。这道题也并不是让学生分出标准化设计与非标准化设计孰优孰劣，希望他们最终能得出自己的分析结果。部分善于思考的学生达到了这个隐藏的要求，他们发现生活中也存在因标准化设计而使用不便的物品，也有因非标准化设计而使用方便的物品，判断设计的好坏标准化并不是标准。学生在这题练习中懂得了以客观的眼光看待历史中的“经典”问题，这也正是研究设计史应该具有的一种批判精神。

(3)“风格篇”：选择一种国产家用电器，回顾其自20世纪80年代至今在风格样式上的变迁，并对其今后两年的新风格做预测。可附图。

这道作业题也仍然是对生活中设计物的思考。风格不仅是一件物品的外观样式，它也是大时代背景下审美趣味的体现，同时也与生产技术的水平紧密联系。在课堂上学完古代的、西方的风格流派后，将目光投向并不遥远的20年前的中国，可以让学生从自己的成长记忆中分析思考风格的变迁，考察这些亲自使用过的家用电器所得到的文字，比照着书本抄写巴洛克风格特征的文章不仅显得生动活泼，而且还饱含着怀旧的情感。再将思路延伸至对今后的预测，这构想就成为水到渠成的结果了。

(4)“设计师篇”：任选一位在设计史课上提到过的设计师，画出他在专业上与其他设计师的师承关系谱(包括其老师和学生)，对他们在设计思想上的传承与异同进行评论。关系谱的结构可画成树形图。

这道作业题的目的是培养学生对知识点融会贯通的能力。学生学习设计史很容易出现的结果就是只记住了一个个设计流派的名字、设计师的名字，记忆点虽多却像一盘散沙，在课堂上突然将几个相关问题综合起来提问，学生便很难回答。所以，这道题是希望学生懂得学设计史不仅要记得牢，更要学得通，通过自己的思维加工将分数的知识点串联成一张知识网，把课堂与书面知识内化为自己的知识。

以上四道课后作业题有一些共同特点，它们都是开放性问题，没有所谓的正确答案，从而让学生放开手脚进行研究；它们大都是比较具体且与生活相关的问题，由于贴近实际，在生活中可以获得更多研究素材；它们都是强调学生主观能动性的题目，仅仅看参考书目而不进行思考，几乎无法完成课题作业，若是抄袭来的文章，便会被一眼识破。

当前的艺术设计高校所呈现的形式在给教学带来一定压力的同时也带来了更富有挑战的机遇和良好条件。灵活机动的学分制管理、完备的教学硬件设施、发达的资讯空间，使教师对设计史教学方法的探索比以往更容易实现。本文中对于设计史课程逻辑结构、课堂教学手段、课后信息引导、作业与考核形式四个问题的思考与实践只是笔者三年来教学中的感悟，还有更多可以挖掘的突破点将在今后的教学中继续探索。

原刊《设计教育研究》2006年第4期

从音乐作品的存在方式看表演的二度创作基础

杨易禾

1995年第五届全国音乐美学学术研讨会的中心议题是“音乐作品的存在方式”。通过广泛而深入的讨论,使我在对音乐作品的本体的认识上,受益匪浅。启示我开始思考,在音乐表演美学的研究中,同样遇到本体论的问题,这是一个关系到认识是否能够切中对象的根本问题。

前辈早提出过这样一些问题:曲作者与表演者是不同的人,同一首乐曲在不同表演者的表演、同一表演者不同场次的表演那里显然是不同的。这演奏的是同一首乐曲吗?你怎么知道表演与作品是否相符合?这都涉及音乐表演的美学基础这一有关本体论的问题,它涉及一系列具体问题——音乐作品的存在方式;观察存在方式的不同维度;音乐作品的本体是如何构成的;阐释古代音乐作品是怎么可能的;究竟如何判别音乐表演的质量——如何判别某一音乐表演是合理的还是不合理的,如此等等。

理解音乐作品的存在方式和音乐表演的二度创作方式依据两者之间的本意,即使如此,也深感这些前辈的研究很富有启示意义,它们遗留给我们许多需要思考的问题。下面的论述我以前人启示作为思考的起点,理解上也许主观、片面,仅供参考。

前人的启示

海德格尔认为,前人的解释学在哲学上的基本缺陷是没有把“存在”和“在者”(或译存在者、存在体)区分开来。“在者”是已经生成的东西,“存在”则是那使“在者”所以成为“在者”的东西。“在者”是凭感官可以把握的,“存在”则只凭思维才能把握。如果我没理解错,海德格尔所说的“存在”与“在者”,实质上指的就是“本质”与“现象”。其实,马克思主义早就克服了这一缺陷,中国古人也早有“声之所声者闻矣,而声声者未尝发”[①]的见解。就是说,人们听到了发出的声音(现象),却没有发现那使声音成为声音的东西(本质)。这一批评所提出的与海德格尔所提出的正是同一哲学问题。

---

① 列子·天瑞.上海:上海古籍出版社,1986:195

海德格尔把“存在”看作是一个流动、生成的过程。“在者”(存在者、存在体)则是在多变的流程中产生的各个显现物。“存在”决定“在者”,哲学需要回答的根本的问题就是“存在”问题。

所“理解”也就是理解被理解物的“存在”。伽达默尔就把“理解”看作人的存在方式。“理解并不是主体诸行为方式中的一种,而是此在自身的存在方式”②。所谓“此在”,就是指的“人”。“此在自身的存在方式”就是“人的存在方式”。在伽达默尔看来,人是在“理解”中实现存在的,从“理解”的程度就可以判别一个人在什么程度上成为一个人。“不理解”也就是理解程度等于零,也是一种理解程度。不理解人生意义的人也是人,却是未达到自觉水平的人。不理解作品的音乐表演者,也不是达到自觉水平的表演者。

原因不等于结果,首先要把“存在”与“在者”区分开来,才不致误把现象当作本质。原因又是结果的端初。黑格尔在《逻辑学》中说:“结果就包含着它的端初”③。矛盾双方又是相互依存、相互渗透的。认识总是从现象的感觉开始的,总是通过现象才能认识本质即通过“在者”才能到达“存在”。哲学本体论常以研究“存在方式”的面目出现,正是走着一条这样的路——通过研究“在者”的存在方式以达到“存在”。

伽达默尔在《真理与方法》中曾经谈到:“中介化(Vermittlung)和作品本身的无区别就是作品的真正经验”④。“作品就是从那种往日情形中作为延续下来的文物而立于现在之列的,作品只要它发挥着作用,它就是与每一种现在之物同时并存的……艺术作品仍然始终是一个特有的根源……我们要讨论,在时间和情形的变迁中如此不同地表现出来的这种作品本身的同一性,……这作品本身而是存在于所有变迁着的存在体之中的”⑤。如果我没理解错,伽达默尔所说的“中介化”,对文学作品来说,就是阅读,对音乐作品来说,就包括了表演和欣赏。既然“中介化”就表现为“所有变迁者存在体”,伽达默尔的“存在体”应该就是他的老师海德格尔的意思,我们大概可以说,对同一首音乐作品的各次不同的表演,都是存在体即“在者”亦即现象,胡塞尔叫它一次“侧现方式”(Abschottung-Modi),每一“侧现方式”之中都有一个具有同一性意义的“核”(Kern)。按胡塞尔的看法,前人对此对象的一切研究成果都是“超越”我们的意识之物,是否可信尚属可疑,应该一律“悬置”起来,置入“括号”,暂时不去管它。人们应该在直观这一纯粹现象的过程中来掌握这一现象,在这一现象中发现它的“核”,人们也就获得了对这一现象的认识。一个人从直接经验中获得的认识是唯一可信的认识。这一认识事物的方法就是胡塞尔所说的“现象还原”。许多学者对“现象还原”颇有微词,似乎胡塞尔主张人们不要先有成见,不要人云亦云,而应该自己去观察,按照对象本身的实际情况来认识事物,这体现的不就是“实事求是”的原则吗?感觉是人的认识的唯一来源。“直观”不就是通过直接经验来感觉对象吗?

现象不是凝固不动的。按胡塞尔的说法,一系列“侧现方式”构成了“原样式”(urmodus)与其“变样”(Modifikation)的现象流。“现象汇成一条永恒的赫拉克利特的河流”⑥。“如果人们观察一下现象,那么很快就发现,实际上同一现象并不会两次出现,而是两个根本不同的现象,他们只是具有一些共同的东西”⑦,“没有一种显现方式可被认为是绝对的。”⑧“显现永远只是单侧的,‘不完全’的显现”⑨。

---

②④⑤⑮⑰⑱⑲⑳㉑㉜㊹㊼ 伽达默尔.真理与方法.王才勇译.长春:辽宁人民出版社,1987:序言,37,174,175,39,174,175,53,100,209,132,93,207-208

③ 列宁.黑格尔《逻辑学》一书摘要.刘及辰译.北京:人民出版社,1953:349

⑥⑦⑪㊿51 胡塞尔.现象学的观念.倪梁康译.上海:上海译文出版社,1986:24,52,2,44,21

“一切侧面是无限的”[8]。所以，胡塞尔的“现象还原”是要求人们还原到个人的真实经验，即不容许超越“内在的给予性”。但是，个人的直接经验总是受到局限的，所以他进一步提出，要在一般认识即人们的认识中去分析综合那不同现象中的共同的东西，从这一系列不同的现象中，找出其中隐蔽着的同一性(Identitatseinheit)，亦即人们的一般认识中发现的共同的东西。胡塞尔认为，这同一性就代表事物的本质，就是那使不同现象所以成为不同现象的原因。这后一种方法就是胡塞尔所说的“本质还原”。

“现象还原”与“本质还原”就是胡塞尔所说的“现象学还原的概念”。关于胡塞尔的学说可参阅《现象学的观念》（倪梁康译本，上海译文出版社 1986 年版）、《纯粹现象学通论》（李幼蒸译本，商务印书馆 1995 年版）等。

我们知道，胡塞尔的主要先驱是笛卡儿和康德。可能康德对胡塞尔影响更大些。胡塞尔的《现象学的观念》是阐明现象学的“理性批判”部分的专著。瓦尔特•比梅尔在为《现象学的观察》所作的《出版者序言》中写道：“这里所说的‘理性批判’与康德的主要著作的标题一致，这并非偶然。胡塞尔这时（按指 1906 年）正在深入研究康德哲学，在研究过程中他产生了作为先验哲学、作为先验唯心主义的现象学的想法，以及现象学还原的想法。”[9]胡塞尔与康德在哲学上的重要区别就在于，在康德看来，人只能认识自在之物（物自体）的现象，而不可能认识自在之物（物自体）本身。经验之外的东西是人们所不知道的。胡塞尔说“康德缺乏现象学和现象学还原的概念”[10]。胡塞尔认为他超越康德之处就在于他找到了“现象还原”与“本质还原”的方法，能够透过现象以掌握事物的本质。这里，界限是清楚的。对于人类能否认识世界的本质之一问题，康德持“不可知论”，胡塞尔持“可知论”。

不同现象背后的同一个原因，亦即不同现象之中隐蔽着的同一性，就是该事物的本质。这就是现象学判断本质的主要根据。这一规律性确实具有普遍意义。就如一个人有时表现为自高自大，有时表现为极端自卑两种完全不同的现象，背后是同一指导思想——缺乏平等待人的观念，他认为，“本领”大一点的人就应该看不起“本领”小一点的人，在他认为比他“弱”的人面前，他就趾高气扬，在他认为比他“强”的人面前，他就自惭形秽。使这不同现象产生的共同原因，就是问题的本质所在。这种从不同现象中作了分析综合后得出的 “共同点”，就被胡塞尔称为 “意向对象的差别中的同一性”（Identitatseinheit verschiedenener Noemata）。这就是胡塞尔的“同一性”，区别于我们通常所说的“矛盾双方相互依存并在一定条件下相互转化”意义上的“同一性”。

据此，作为胡塞尔学生的茵加尔登，他的专著以《音乐作品及其同一性问题》命名。这名称就表明，专著是为探索音乐作品的本质而写的。这正是一本专门研究音乐作品存在方式的书，其思路正是探索在音乐作品的一系列侧现方式中隐蔽着的“同一性”。这说明，研究“同一性”、本质和存在方式，说的是同一回事——都是讨论哲学本体论问题。

茵加尔登的结论是：音乐作品不是“物质（实在）的客体”，也不是“观念的客体”，而是“纯意向性对象”。

精神产品本质上不是物质（实在）客体，这比较容易理解，但是如何区别“观念的客体”与“纯意向性对象”呢？茵加尔登在《文学艺术作品》中对“观念的客体”与“纯意向性对象”作了区分：前者产生之后就不再变了，后者则要发生变化。依此，我们大概可以对茵加尔登的结论作如下的理解：音乐作品就存在于人们的意向活动之中；音乐作品产生之后，就依赖于人们的意向性活动而变化其形态，就在一系列

---

⑧⑨⑩ [德]胡塞尔.纯粹现象学通论.李幼蒸译.北京：商务印书馆，1995：123，333，334

变体中存在。不可能维持作品的原始面貌，也不可能纯粹由主体来决定。尽管不排除主体的作用，但也不能夸大主体能动性；主体是在客体所给定的范围内发挥作用的。茵加尔登对胡塞尔学说的重要修正，就在于“客体决定主体，第一性的是客体而不是主体。在这个关键问题上，茵加尔登则认为，意识应该从客体（存在）获得原则。这是一个涉及认识论的重大改变，认识的源泉在于客观存在而不在意识自身”[13]。

茵加尔登在谈到音乐表演与作品的关系时认为，“忠实地重建作曲家意图的、有创造性的演奏，足以成为音乐作品的合法载体”[14]。这就是说，存在着不符合作曲家意图的演奏。至于区分符合与不符合作曲家意图的演奏的任务则留给了我们。

伽达默尔在《真理与方法》中研究了艺术作品的存在方式。伽达默尔认为，艺术作品的存在方式是一种“历史存在”，这“历史”一词指的不是历史的“原始存在”，而是一种“效应历史”(Wirkungsgeschichte)(从于润洋先生译法。王才勇先生译作“效果历史”)。它体现着“两种视界的融合”。所谓“效应历史”，指的是在此关系中，既存在着“历史的真实性”，也存在着“历史理解自身中显示历史的真实。因此，我们把所需要的这样一种历史叫做‘效应历史’”[15]。这是一种通过历史理解的真实性所体现出来的历史的真实性。“历史的真实性”是从过去的时代的视界看来的真实性。“历史理解的真实性”是从现在时代的视界看来的真实性，从历史理解的真实性中体现出来的历史的真实性，就体现了“视界融合”(Horizontverschmelzung)。视界融合的结果既不完全符合过去的视界，又拓宽了主体的视界，因而不完全符合主体原先的视界，也就是产生了新的视界，理解者和被理解者的对象都超出了原有的视界。于润洋先生在《现代西方音乐哲学导论》中结合自己的审美经验对此作了具体阐述：“伽达默尔关于艺术作品文本和理解者之间存在着时间间距，以及历史上的视界同理解者当今的视界相互融合问题的思想，在理论上对现代音乐哲学的发展和演化是具有很大启示性的。……他在阐述这个问题的过程中，显示了他思维中的深刻的历史感和某些辩证因素。当我们在欣赏巴赫根据圣经中的马太福音书创作的《受难乐》时，一方面，我们应该努力使自己回到18世纪前半叶沉闷、压抑、充满浓厚宗教气氛的德国市民社会中去，在想象中去体验一个饱受生活磨难、地位卑微、将自己全部的理想都寄托在宗教之中的艺术家所要表现的东西。在另一个方面，作为生活在完全是另一个时代和社会、具有完全不同的生活经历和世界观的人，我们在聆听这部作品时，又不能不以不同于巴赫的另一种思想情感境界去体验和理解这部作品的内涵。将这两方面融合起来，我们对这部《受难乐》的意义和内涵产生一种新的理解：它是人类在自己创造的对象(耶稣)的理想、愿望、痛苦中，在对人类的爱中去意识自己、认识自己、去寻找人类自己的本质。”[16]这样，我们看到，伽氏的这一思想十分接近马克思关于“人的本质力量对象化”的论述。

如前所述伽达默尔把作品的解读和表演称为“中介化”，认为“中介化和作品的无区别就是作品的真正经验”[17]，“作品本身而是存在于所有变迁者的存在体之中的，这所有存在体都是作品本身的组成部分，它们与作品本身是同时并存的。这样就提出了对艺术作品作时间性解释的任务”[18]。很容易被误解，好像他认为任何对作品的解读都是合理的。例如，王才勇先生在《真理与方法》的“译者前言”中说，伽达默尔表现出“相对主义”倾向，“否认了确定的标准”。事实上，伽达默尔在此之前就说了：“从历史演化之经验出发的观察方法，就始终具有歪曲的危险，因为，这种观察方法看不到稳定事物的隐蔽性。”[19]他批

---

⑬⑭⑮⑱ 茅原.未完成音乐美学.上海：上海人民出版社，1998：60，62，136，40

⑯ 于润洋.现代西方音乐哲学导论.长沙：湖南教育出版社，2000：230-231

评相对主义“看不到稳定事物的隐蔽性”，正说明，伽达默尔看到了稳定事物的隐蔽性，也就是相对之中含有的稳定性；这稳定性是隐蔽的，它不是“在者”本身，而是在不同“在者”之中隐蔽着的本质。我们知道，相对主义的原则就在于，相对就是相对，相对中不包含任何稳定的东西。而认为相对之中包含某种绝对性的观点正是区别于相对主义的。伽达默尔所说的“某种审美体验，总是含有着对某个无限整体的经验……某种体验的意义就成了一种无限的意义”[22]，以及“非确定性”[23]也就不应该理解为字面上的“无限”(无限大和无限小的那种无限)，而应该理解为“非唯一性”。它是稳定在一定范围之内的，范围就是界限，而不是承认任何音乐表演和解读的合理性。

观察存在方式的不同维度

这里需要从三个维度来观察存在方式，一是从纵向方向及深浅程度的方面或者说音乐表演质量高低的方面来看。

最早产生的是音乐作品在作曲家头脑中的存在方式，它是原始的存在方式，是一种观念的、潜态的也是完整形态的存在方式。在头脑中，作曲家在自然反映的表象基础上创造性地完成了向“人心营造之象”即艺术意象生成的转变。作曲家已经在内心听觉中听到了具体的感性的音响。斯特拉文斯基就曾说，他是在内心听觉中“听到了《春祭》”，才把它写出来的。

其次是在乐谱上的存在方式，人们就叫它音乐作品了，杜夫海纳说：“作品作为感觉的一种永久可能性而存在着，然而，因为感性整体依据一种观念而组成，人们也完全可以说它仍然作为观念存在着……作品只有一种潜在的或抽象的存在，一种充满感性、可供下次演出的符号系统的存在。”[24]这种存在方式本身的局限性是明显的，它不可能把作曲家头脑中听到的音响感觉全部表示出来，只能表示其基本面貌，特别是很难把对音色的感觉传达到位。迄今为止，记谱法还是一种不够完善的符号系统，而要解读者的想象力予以填充。

其三是音乐表演的存在方式，“作品呈现于知觉。它必须经过表演才可以说从潜在存在过渡到显势存在”[25]。“作品是不能归结为表演的，但是只有通过表演它才能被理解”[26]。“表演是要创造的，演出就是一种创造”[27]。所以人们称之为二度创作。二度创作必须受一度创作的制约。参与二度创作的又是不同时代、不同国籍的人，他们各有自己的解读与创造。表演者接受的是乐谱的暗示式的指令，必须经过译码，然后进行新的编码并付诸实际操作，以实现作品的活生生的存在状态。表演者需要具备什么条件？如何释读古代的作品？如何使符号转化为生气灌注的表演？如何判别二度创作的正误与质量，都是需要讨论的问题。

其四是在音乐欣赏过程中音乐作品的存在方式(三度创作)，它是从显势存在获得信息，却又发生向潜态存在方式转化的过程。

第五是在音乐理论研究中的存在方式。非本文领域，从略。

从横坐标看，艺术作品在历史中先后产生，产生之后成为不同的派别，并列地存在于我们面前。由于这些派别的美学观不同，价值追求不同(这都制约艺术意象的生成过程)，其具体作品的存在方式也

---

[22][23][24][25][26][27] [法]杜夫海纳.审美经验现象学.朝树站译.北京：文化艺术出版社，1991：39，43，52，53，560，327，168

就不同。一类是集创作、表演、欣赏于一身的音乐作品，通常人们认为民间音乐即属此类。另一类则是专业音乐家创作的音乐，其中产生了许多不同的派别。为了使讨论比较集中，我们把范围限定在近3个世纪以内。今天仍在音乐舞台上演出的西方曲目主要在此范围内。

一是18世纪的广义的西方古典乐派，其存在方式与“理性主义美学”相关连，其价值追求表现为崇尚人文主义的理性，先是追求形式完整(表现为在结构上与建筑艺术的相似性)，至维也纳古典乐派，发展到追求形式与内容平衡，讲究表达感情的分寸感。其音乐作品属于深层模式一类。

二是19世纪的浪漫乐派，其存在方式与“感情美学”相关连。主张内容决定形式，内容突破形式，追求淋漓尽致地揭示感情。属于另一类深层模式，其意义主要在于感情质量。

三是19世纪末兴起的印象乐派，其存在方式与“形式美学”相关联，其价值追求在于艺术的形式美的独创性，属于反传统、反功利主义、反深层模式一类。印象派的代表德彪西接受了美术界印象派的艺术观点。美术界的艺术家们认为，艺术家的任务和价值所在，就在于创造一个艺术世界，其艺术上的创造性即是本质，换言之，其题材即是内容，现象即是本质，根本不存在深层内涵。

四是20世纪的新维也纳乐派，以“表现主义”为其美学特征，这一派的作品以“哲学的艺术”的面目区别于传统的“美的艺术”。这一派也反传统、反功利主义，却向深层模式回归，其价值追求主要是表现观念、理念或称人生哲学。20世纪50年代以来，新维也纳乐派的传人们的创作，主要是追求新奇。

另外还有新古典主义、新浪漫主义(包括新民族主义)等派别，这些派别之所以成为“新”，主要是带着最新技法的成果实现向传统的回归，呈螺旋形上升姿态。

如果我们不区别不同派别，只用一种固定模式去套对象，就必然出现误差。杜夫海纳就误解了印象派的作品：“当我听德彪西的《大海》时，……这时显示于我的是像大海的本质一样的某种东西……它的情感本质。”[29]这里是用感情美学的眼睛去观察一种反对感情美学的音乐作品。其实这里需要的正是“静观”即欣赏其艺术上独创性，而不是去寻求它的深层内涵。印象派的音乐是冷静的，他们并不追求深层内涵。

从深层层次上看，同一作品本身就具有不同的层次，不同的作品也有不同的层次。列宁在《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》的“辩证法的要素”第11条[30]中就曾指出本质的多层次性。茅原在《未完成音乐美学》中把音乐作品的精神内涵分为四个层次，它们是：

一、音乐所关联的对象的客观物象的层次，例如作品的生成过程与大海、草原、“罗密欧与朱丽叶”、“梁山伯与祝英台”之类相关连联的“题材”层次。

二、音乐所关联的艺术家的立场和态度的层次。亦即思想感情的层次，思想表明立场，感情表明态度，或者说是通过感情以表现思想的层次。

三、精神气质的层次。

四、创造主体的才能、经验、技巧和劳动态度的层次。

有的作品层次多些，有的作品层次少些，这都属于其存在方式的客观性。概括地说，表达思想感情的作品属于深层模式一类，否则就属于非深层模式一类。对于深层模式的作品，表演者如果较少地揭示了层次，就降低了表演的质量。如果要在非深层模式中寻找深层意义，则难免陷入主观臆断。

㉗㉙㉚ 列宁.哲学笔记.中央中央马克思恩格斯列宁斯大林编译局译.北京：人民出版社，1960：277，217，218-219

音乐作品的本体构成

音乐作品的本体是由相互渗透的若干本质属性所构成的有机整体。本质属性是不可代替的属性，我们可以分别从不同角度来观察这些属性，但它们始终是不可分割的整体中的有机组成部分。

其一，它是人类创造的一个既与现实世界相区别又与现实世界相关联的精神世界——人们称之为艺术世界。这是一个寓真实性于假定性，寓审真、审善于审美的世界，是由特定的声音物质材料构成的无实体性的、不占空间而存在的世界。是物化了的精神世界，精神化了的物的世界，是从物性中能够见出人性的世界，是一个"人的本质力量对象化"的世界。

其二，它既是一个存在于我们之外的客体，又是具有主体性的客体。从现象上看，欣赏者主体与作品客体对象是主客体关系，杜夫海纳在《审美经验现象学》中称之为"相互主体性"[28]，不仅作者显现于作品中，"在艺术家后面，还有所有给他留下一种传统的人"[29]。欣赏者接受或者拒绝作者所创造的作品，就是主体相互间的精神交流，其交流的内容就是作品提供的意义或信息。这信息是向一切接受者敞开的，除非欣赏者对它抱拒绝态度。就它的自然属性而言，它是"非消耗性"的，非私人专有性的，因而能够同时为不同的人所享有；它向任何人开放，接纳一切人的共享。

其三，意义的二重性，也就是其携带信息的二重性——即语义学意义与美学意义，或称语义学信息与美学信息，表现为形式美创造的意义与内容上表达愿望的意义。这不是形式与内容的关系。语义学意义是回答表达什么样的精神内涵的问题，美学意义是回答表达方式美不美的问题。这里体现的是内容健康与否与表达得美不美之间的关系问题。人们知道，内容健康，表达的不一定就美。具有形式美的作品其内容也不一定健康。这是一种作品的价值构成上存在的比重，它们随着价值追求的差异和注意力的变化而发生运动，两者的比重成反比——语义学意义的比重上升就意味着美学意义的比重下降，美学意义比重上升就意味着语义学意义比重的下降。两者的相对平衡比较理想，但不平衡则是常规。

其四，有待于表演即二度创作才能感性地呈现（具体化）为"在者"，其每次感性呈现都是独一无二的，不可完全重复的，带有即兴性的，具有或成或败的风险性的。天才的创造性的音乐表演能够导致人们从熟悉的音调中获得更多的东西，常演常新，百听不厌。

其五，行为（立美、审美）方式具有直觉性的特征，从作曲到表演的操作都具有直觉性，是与联觉相关的，无意识的，不可言传，只能意会的，只能从体验中获得"主体间性"（intersubjectivity）。它的精神意义只对知音者存在。事实上任何人只能体验自己的体验，不能体验别人的体验；只是由于体验通向了它的类（种、属），因而唤起了接受主体对自己体验的回忆。换言之，是由于作品中包含了接受主体精神世界信息存储中的生命体验（它也通向它的类、种、属），作品才能唤醒接受主体自身的生命体验，正是接受主体的自我体验感动了自己。因而，"对作品的理解"与"自我理解"是同一的。正因为如此，它的意义只能是相对确定的，是不可以作任何解释的。这同时就是说，其意义是相对不确定的，不存在唯一正确的解释。

其六，中性化的存在方式。黑格尔在《逻辑学》第二部"主观逻辑概念"第一篇"主观性"中论述了概念三环节——A（普遍性 Allgemeinheit）、B（特殊性 Besonderheit）、E（单一性 Einzelnheit）。列宁的批语写着"极其抽象的和晦涩的"[30]。但是当黑格尔写到"一切事物都是推理，即通过特殊性而与单一性相联系的东西"处，列宁的批语是"好极了……黑格尔对推理的分析（E-B-A，即单一、特殊。普遍，B-E-A，等

等)令人想起马克思曾在(《资本论》)第一章中摹仿黑格尔"[30]。黑格尔的阐述太晦涩,我宁愿用比较通俗的话来说:任何概念之中都存在着既相互区别又相互联系的三个环节,即——E(个别性)、B(特殊性)、A(普遍性)。在这三个环节之中,音乐与一切艺术一样,占据着中间即B——特殊性的位置,它是一种特殊性的存在方式。它一端通向个别,一端通向普遍。在世界存在的三大性相(性指本质,相指现象)中,第一性相是历史,它立足于具体性、个别性的存在;第二性相是哲学,它立足于抽象性、普遍性的存在;第三性相是艺术,它立足于特殊性的存在。音乐属于第三性相的亚种,这个亚种以其独特的音响结构而区别于其他亚种。它一端通向具象,一端通向抽象,它是抽象的具象;一端通向个性,一端通向共性,它是具有共性(共相)的个性(自相);一端通向物质形式,一端通向精神本质,它是负载着精神内涵的物质形式;一端通向偶然,一端通向必然,它是含有必然性的偶然;一端通向感性,一端通向理性,它是积淀着理性的感性;一端通向归纳(对现实生活的概括集中),一端通向演绎(对生命体验的想象发挥),它是经过概括集中的生命体验的演绎;一端通向有限,一端通向无限,它的意义从有限通向无限。它既区别于历史和哲学,又连接着历史和哲学。总之,一句话,呈现为中性化的存在方式。

所有这些本质属性契合成为一个有机的整体,这就是音乐作品与其他事物的区别所在,就是音乐作品本体的主要特征,就是音乐作品的现象流之中包含的同一性,或者说就是音乐作品的本质。"我们要记住'主要特征'这个名词,这便是哲学家说的事物的'本质'"[31]。作品的"文本"(Text)概念就是从归纳作品的本属性中抽象出来的,"文本"就是对作品的主要特征的概括。

审美因素与非审美因素当然是有区别的。伽达默尔把这一区别称为"审美区别"(unterscheidungoaesthetisch)。对于非审美因素是否也是艺术(包括音乐)的本质属性的问题,显然存在不同的看法。

一种看法是,反对将非审美因素列入本质属性。其理由是:审美对象的本质属性只应该是审美属性,每一艺术品种的本质属性就在于那不可代替的形式美,这正是这一艺术品种吸引人的力量所在。欣赏音乐的形式美的内容(欣赏其天才、技艺、创造性的劳动成果)就是欣赏作品的内容、作品的表现,就说明主体沉浸于审美活动之中(我认为,说到这里,都还是对的,下面的说法就难免带有片面性了)。思考什么思想感情、表现什么非其本身的东西以及真、善意义等等是错误的;是非审美的,甚至是病态的,是妨害审美活动的,这种欣赏者多半是外行,是把音乐当作了宣传手段,而欣赏音乐作品的形式美却本来应该就是目的。

与此对立的一种看法是:艺术的价值主要在于以崇高的思想感情净化人的灵魂。内容的美比形式的美价值更高,审美活动就应该包括内容的即精神的美。单纯创造形式美的作品仅令人愉悦而已,应该列入品位不高之类。这种观点中无疑包含着对形式美的某种轻视态度。心理学的研究证明,愉悦使人长寿,符合有利于生存原则;不愉快令人短命,有害于生存。何况艺术美感为人提供的是一种高尚的愉悦,有利于身心健康,也有陶冶情操的意义。似无必要予以贬斥。

伽达默尔的话可以看作对上述观点的综合与补充:"即使我们或许听到了纯粹的音乐,我们仍须'理解'它。只有当我们理解了它的时候,只有当它对我们来说是明了的时候,它对我们来说,才是作为艺术性的创造物而存在于那里的。虽然,纯粹的音乐就是这样一种纯粹的形式波动,即一种发音的数学,而且并不具有我们于其中所探究到的具体的意义性内容,但是,理解仍然获得了一种对意义性事物

㉛ [法]丹纳.艺术哲学.傅雷译.北京:人民文学出版社,1963:22

的关联,这关联的不确定性就成了理解,同时,它也构成了这样的音乐所特有的意义关联。[伽达默尔注:在我看来,新近由格奥基亚德斯(Georgiadesm)所作出的《音乐和语言》(1945年)对声乐和纯粹音乐之间关系的研究就证实了这种关联,……抽象的艺术就不是全然脱离了与具象的关联,而是在隐秘的形态中把握了这种关联]。……为了正确对待艺术,美学就必须越出自身范围并抛弃审美特性的'纯正性'。"[33]

越出了审美特性的"纯正性",音乐作品的语义学意义也就合乎逻辑的被承认为审美对象的本质属性了。美学研究要把握的正是这种意义关联的"隐秘性"。事实上,在音乐作品中,审美因素与非审美因素至少是相互渗透的。康德说"美就是道德上善的象征"[34]。索尔格([德]K.W.F.Solger,1780-1819)好像是对康德的话作了补充:"一切艺术都是象征性的。"[35]茅原在《未完成音乐美学》中也谈到:"形式美……绝不就仅仅是美而已,它总是美其所美,丑其所丑,《红色娘子军》中的南霸天主题就是丑的,那是对于南霸天的贬斥。有褒有贬,就具有美学评价的意义。褒者善者,贬者恶者,美丑与善恶就这样构成了交叉关系。"[36]既然音乐作品本身就包含着美其所善、丑其所恶的事实,为什么我们不能按照事物本来的面目来认识事物呢?可见,妨碍人们观察真相的原因并不在审美对象身上,而在于人们的形而上学思维方式,这种思维方式总是坚持对立面永远绝对对立的观点。看到对立就否认统一,总是把"统一"当作"等同",也就是把两种"同一性"混为一谈。其实,所谓"统一"正是对立双方的不同的东西的统一,恩格斯称之为"具体的同一性"即包含着差异的同一性;而不是自身与自身等同,恩格斯称之为"抽象的同一性",即A=A式的同一性。

古代作品的二度创作是怎么可能的

许多演奏家都提出过这样的问题:我们不可能回到过去历史时代去了,用我们的二度创作来阐释古代音乐作品有什么可能性?演奏家能够或应该做些什么?

历史和历史著作是不同的概念。英国哲学家R.阿特金森在《历史的认识与解释:历史哲学导论》(1978年)中区分了"历史I"和"历史II"的概念。历史I指的是过去发生的事情。历史II指的是对历史事实的描述与研究即历史著作。我们不可能再回到历史I去了,只能通过历史II来了解历史I。历史事实属于"原初存在",是第一性的。历史记载则是"与现时思维沟通的存在",是"原初存在"的缩小了的、不充分的映象存在,是第二性的。许多事件已被人们忘却,它也不可能是纯客观的记载。我们所知道的世界就是我们生活于其中的世界,这不是一个"自在的世界",而是一个"为我的世界"即主客体相互作用的世界。在我们对于这一世界的认识中,从来就不可能排除主观反映中的"自我"。这就是我们与"为我的世界"的真实关系。我们和历史的关系也是如此。"古为今用"不只是人们选定的原则,也可以说是一条规律。人们几乎都自觉或不自觉地采取"古为今用"的原则。伽达默尔说的"效应历史"就包含着"古为今用"的意思。当然有不同的"古为今用",有正确与错误之分。即使同在维护历史真实面目的前提下,历史I也不可能复现,人们所说的"历史"其实都是"历史II",即对历史的看法。许多旧的看法后来往往被新的看法所代替。不仅任何历史文化传统都在变化中延续和发生作用,即使当代文化产物,甚至对法律条文

---

[33][34][49] 转引自[德]伽达默尔.真理与方法.洪汉鼎译.上海:上海译文出版社,1999:108,111,260

的解释，也都是在结合实际的具体变化中延续和发生作用的。我们的“自我”总在这一关系中扮演着“中介”角色。我们只可能用今天的眼睛来看过去的传统。传统的东西就这样始终与今天的自我相联系着。音乐作品这类文化产品的情况也是一样。关键只在于应该排除任意性的歪曲，“古为今用”应该以尊重历史为前提。

二度创作必须做两件主要的事情，一是释读作品；二是操作，将释读中获得的体验化为活生生的音乐。

我们怎样释读音乐作品？主要有三种看法：

第一种看法认为，解读作品并不神秘，人们天生就能解读，这本来就不成其为一个问题。其根据是真正的艺术作品本来就人人都懂。托尔斯泰在《艺术论》中说过：“伟大的艺术作品之所以伟大，正因为它们是所有的人都能理解的。……如果艺术不能感动人，那么，我们不能说：这是由于观众和听众不理解的缘故；而从这里只可能并且只应该做出这样的结论：这是一种坏的艺术，或者这根本不是艺术。……艺术能在任何人身上产生作用，不管他的文明程度和受教育的程度如何，而且图画、声音和形象能感染每一个人，不管他处在某种进化的阶段上。”[36]人是凭着知觉来认识艺术作品的，而知觉是正常人天生的能力。杜夫海纳就说，作品的“这种意义很容易释读我们将会看到，知觉出于自然的运动就是释读意义的。知觉通过它唤起的感情确切地知道表现意味着什么。因此，儿童懂得母亲的微笑，游客懂得森林的阴森恐怖，医生懂得病人的缄默或走投无路的神情。审美对象就是以同样的方式向我们说话的”[37]。杜夫海纳就是通过探讨“对情感先验的先验认识”的道路来建立他的“纯粹美学”的“审美经验本体论”的。

诚然，幼儿园里不学数理化，而学音乐和画画总是效果很好。原始民族缺科学而不缺艺术。可是，我们能说这里仅是先天能力在起作用吗？教师在教孩子，孩子也有生活经验，这些条件不是后天的吗？原始民族创造艺术时能够离开后天的生活经验吗？在同样的先天条件下，为什么狩猎民族的艺术总是与动物相关联，农牧民族的艺术总是与植物相关联？这与生活经验无关吗？其实，托尔斯泰和杜夫海纳都是在讨论欣赏过程中的释读问题。他们讨论的根本不是表演家如何释读音乐作品的问题。表演家面对的是一本乐谱，而欣赏者面对的是演奏家的表演。必须先有一个演奏家把作品演奏得非常成功(在此之前演奏家已完成了释读)，才谈得到欣赏。在这一前提下，就一般情况而言，真正的艺术能为一般观众、听众释读，这是事实，感情美学特征愈强的音乐作品也愈易释读。即使如此，也不能绝对化。不用多说，马克思关于人们生产出艺术，艺术也生产出它的审美消费主体的论述是大家熟悉的。听众的欣赏能力是在欣赏过程中得到培养和发展起来的，并不纯粹是天生的。这与表演家如何释读乐谱也是完全不同的问题。

第二种看法认为，研究作品本身的结构，就能达到成功的音乐表演。作品本身说明了一切，其意义就存在于它的艺术语言之中，作者就在作品之中。因而主张把作品从历史联系中抽象出来，不必参照任何历史资料。海德格尔就断然认为，“求助于历史资料是分析者的无能”。杜夫海纳则把主张研究历史资料的观点斥为“历史决定论”。

从作品本身来理解作品，说得有道理，对“历史决定论”的批评却不公允。研究历史资料是有益的、必要的，是能够帮助我们接近作品存在的真实面目的。我们知道印象派的画家们的观点——《日出印

---

[36] [俄]托尔斯泰.艺术论.丰陈宝译.北京：人民文学出版社，1958：103

象》这幅画并无任何其他意义，它只是创造了一个此时此地的光和色的艺术世界。莫奈自己的话最能说明问题，他“力求把所感到的最短暂的印象表达出来”。“他甚至表示，但愿生来就是瞎子，然后忽然获得视觉，从而把他所看到的东西立刻画出来，而无须知道这些东西是什么”[38]。德彪西是莫奈的好友，他们的艺术观点一致。了解到这一些，显然就更容易理解：难道德彪西的《牧神的午后》不就是为马拉美的朦胧诗写出了一幅梦幻般的音画吗?这里有一个分析者的知识结构问题。其实，“历史”对任何一门艺术与科学来说都是必要的基础知识。

费尔巴哈说：“感情只是向感情说话，因此，感情只能为感情所了解。”[39]费尔巴哈是对的，感情感动不了无情的人。同样的道理，体验也只对体验说话，人生哲学也只对人生哲学说话。这里不作详细讨论。可以肯定的是，艺术家的丰富修养是理解作品的必要条件。对于一个研究对象，我们占有的资料愈充分，也愈有助于我们达到和深化对它的认识。

需要反对的是离开作品本身，无根据地任意用历史资料来解释作品。“在此之前的”并不等于“此之原因”。

对历史资料的运用有正确与错误之分。作品如果真正与历史事实相关联，这种关联必然要在作品中显露出来。尽管有相对的不确定性，还是存在着主体间性，人们会在一定范围内获得一致的感受。与作品无关的历史资料硬贴到作品上去，是没有任何说服力的，不可能存在主体间性。

我倾向于第三种方法，即分析作品本身是重要条件，这也要以音乐专业修养为前提。但这还不是充分条件。历史知识和哲学素养对于我们来说，应该是认识对象的必要基础。即使有些历史知识在表面上与音乐中呈现出来的作者存在着较远的距离，比如历史资料显示，莫扎特在成为自由作曲家后，生活极为困苦，其《朱彼特》交响曲却充满光明，但这并不说明历史资料无用。恰恰相反，它使我们对这一热爱人类的艺术天才的博大心灵有更深切的体会——在最艰苦的生活中从未丧失光明战胜黑暗的信心，没有悲伤，没有失望，披着最纯洁的光辉把欢乐洒遍人间。他永远忠于自己终生为之奋斗的美好理想。

至于音乐表演中的操作性问题，涉及表演者的操作能力，他所掌握的技艺水平、他的想象力与心理技术能力等等，这些问题需要专门讨论，从略。我希望演奏家们不要读了两篇音乐美学文章，就认为“没解决我的艺术创造问题”，从而得出“美学无用”的结论。事实上，要想成功，既需要才能，也需要脑与手的磨炼，还需要理论修养的帮助。许多体育教练创造了优异成绩，与其掌握原理的正确程度不无关系。美学理论不是包治百病的万能灵药。克罗奇说得对：“米开朗琪罗的秘方(指黄金分割比例)并没有挽救他的徒弟(马柯德宾纳)的平凡[40]。这并不说明“黄金分割律”无用，而是说明在艺术创作这种复杂劳动中是没有什么万能灵药的。

如何判别音乐表演的质量

仅就音乐作品与表演的关系而言，也许我们可以说，作品是第一性的，表演是第二性的。音乐表演

㊳ 中国大百科全书·美术卷.电子版.“印象主义条目”

㊴ [德]费尔巴哈.十八世纪末——十九世纪初德国哲学.北京大学哲学系外国哲学史教研室编译.北京：商务印书馆，1975：551

㊵ [意]克罗齐.美学原理.傅东华译.北京：作家出版社，1958：100

应该符合作品本身,二度创作应该符合一度创作。作品应该成为评判表演质量的标准。大体上依此标准,音乐表演就既有正误之分,也有质量高低之分。我们的讨论似乎应该考虑到宽容性,这就是说,既有标准,有原则,也容许一定的灵活性;如果不是属于有害的倾向,艺术趣味的自由选择应该是被容许的。

关于正误之分

作品是千差万别的,必须做出许多区分。这里有不同的时代、不同的民族、不同的地域、不同的派别、不同的作曲家、不同的具体作品、不同的具体作品的不同具体层次等等。当然,这里存在着不同程度的区分,我们的释读也只能达到相对准确。即使都在相对准确范围内,不同的表演家的不同释读也不可能是完全一致的、这种多样性也许不是缺点,而是优点,即二度创造的丰富体现。

关于时代区分。这里就容许相当的灵活性。具有传统审美趣味的听众喜爱忠于作品时代特征的表演。我们也不必反对已经出现的"古典音乐流行化"的新品种(至于把古典音乐"庸俗化"了的"流行音乐化"也是有的,是不可取的),具有现代审美趣味的听众喜爱它。从艺术趣味自由的角度来看,无可厚非。从美学研究的角度来看,这里还是有区别的。我认为,新品种有助于古典音乐的普及。但其品味和风格都发生了变形,总不及古典乐派风格的深邃也是事实。

关于民族区分。在作品中存在着不同民族乐派,在表演艺术中也存在着民族表演乐派。但也不是任何作品都要碰到这一区分。格劳特在《西方音乐史》中就区分了两种不同倾向的观点,一种倾向是崇尚民族性,另一种倾向是崇尚世界性或称国际性,后者还有意冲淡音乐的民族特征。请允许我摘录几段格劳特《西方音乐史》中的片断:

"库普兰在《联合风格》前言中写道:'长期以来意大利和法国风格将法国的音乐共和国一分为二。至于我,我向来按照音乐应得的价值来评估它们,不去考虑作曲家或民族……由于我的中立性赐给我的权利,我在指引着我的幸运星座之下至今一帆风顺[41]。

"匡茨(Quantz[德])于 1752 年撰文指出,'由各民族音乐的最佳特点组成的音乐风格是最理想的'。",

"沙巴农(Chabanon[法])于 1785 年宣称:'今天在全欧洲只有一种音乐……我们大陆的这一通用的语言'"[42]。

"匡茨在《长笛演奏法论稿》中写道:'今日的德国风格是不同民族的风格的混合物,在这种风格中,每一民族都可以找到某种与它相关的,因而绝不会使它感到不高兴的东西……一种被许多人,而不是只被一国、一省或一个特定民族所接受的音乐风格,一种由于上述原因而只会得到赞许的音乐风格,如果它是建立在可靠的判断和健康的感情之上的话,必然是最佳风格'"[43]。

民族乐派是在 19 世纪的历史条件下形成的。民族矛盾尖锐化、民族解放运动兴起和民族意识的觉醒,是民族乐派建立和蓬勃发展的历史原因。这里正是需要音乐史知识的地方。

至于不同民族的表演学派,是一个比较复杂的现象。这里显然存在着二重性,一重是作品本身的民族性,一重是表演者自身的民族性。不管演奏家如何企图忠实于作品的民族性,通过演奏还是会流露出演奏家所属的那个民族的民族性。演奏非自己民族的作品时,常表现出局限性,而演奏本民族的作品则

---

[41][42][43] [法]库普兰.联合风格.汪启璋,吴佩华,顾连理译.北京:人民音乐出版社,1996:427,495,496-497

常表现为特别自如。奥依斯特拉赫演奏柴可夫斯基小提琴协奏曲比欧美的小提琴家演奏的效果好,演奏欧美的作品就未必胜过西方小提琴家。俞丽拿演奏的《梁祝》小提琴协奏曲胜过许多外国演奏家,其原因并非技术高人一筹,而是体验使然。

地方色彩不必多说,江南不同于陕北,四川不同于两广。

对于不同乐派的区分,要求比较严格。演奏古典乐派的作品应该追求理性控制感情的分寸感。哀不可大哭,乐不可狂喜。演奏浪漫派的作品,则要夸张地表达感情状态。演奏印象派的作品需要冷静地处理技术细节,着意于揭示其朦胧的艺术意境,而不是投入强烈的感情。演奏表现主义的作品则需要从哲学思维的角度来揭示其观念-其终极关怀无非是对艺术自由的追求;归根到底是在意识形态领域争取人权——一个在新的时代以新的姿态出现的古老要求。

俗话说,文如其人。音乐也如其人。在同一浪漫派中,每个人有每个人的性格,如果说贝多芬是音乐中的崇高的典型,舒伯特是忧郁的化身,李斯特是战士,肖邦是诗人,舒曼就是战士兼诗人,门德尔松就是童心不泯的天使。

至于对同一作品的层次性的把握,需要对完整作品作过细的分析,必须专题讨论。

关于质量高低

主要之点在于黑格尔在《美学》中一再强调的"生气灌注",即在音乐中体现生命律动。一种物质的无生命的声音,居然诱发人的生命律动的体验!生命客观化于物质声音之中就形成了意义,这才是人类创造的真正艺术。没有这种生气灌注,声音就只是一种无生命的物质振动,而不成其为艺术创造。

人们从艺术作品中获得的"体验"被狄尔泰称为"感知统一体"。伽达默尔认为,依照狄尔泰的思想"体验统一体同时也就是感知统一体"。"一切对意义的理解,就是'一种对客观化于精神性生气中之生命的还原。而意义构成物则来自于这种精神性生气'"[44]。这种精神性生气所揭示的生命运动的涨落也正是感情的形式。这启示我们,从黑格尔到狄尔泰的生命哲学,到苏姗·朗格的《情感与形式》,存在着一脉相承的内在联系,并且都与感情美学相通。

人们曾批评苏姗·朗格《情感与形式》一书中的"生命"仅具有纯生物学的意义,完全离开人的社会性。这一批评可能是根据歌德对于生命的说法提出来的:"为什么我们可以把我们在路上看到的某些马看作美的呢?还不是因为体格构造符合目的吗?这不仅因为它们的运动姿势的轻快秀美,而且还有更多的因素,这些因素只有善骑马的人才会说明,而我们一般人只能得到一般印象。"[45]歌德说的这种美确实来源于自然性的生命。其实,对生命本来就存在着不同的理解。宗白华先生对生命的看法就高瞻远瞩,独具慧眼:"生命的境界,包括经济、政治、社会、宗教、科学、哲学。这一切都能反映在文艺里。""文艺站在道德和哲学旁边能并立而无愧。它的根基却深深地植在时代的技术阶段和社会政治的意识上面,它要有土腥气,要有时代的血肉,它的头须伸进精神的光明的高超的天空,指示着生命的真谛,宇宙的奥境。"[46]这里分明说的是哲人的生命,它令我们想到陆机《文赋》中的名句"寂然凝虑,思接千载;悄然动容,

---

㊺ [德]爱克曼.歌德谈话录.朱光潜译.北京:人民文学出版社,1982:133

㊻ 宗白华.美学与意境·论文艺的空灵与充实.北京:人民出版社,1987:227-228

视通万里”。想到川派古琴曲《流水》的意境——滴滴水珠,凝成涓涓细流,汇成长江大河,奔向无际海洋,浩浩荡荡,渺渺茫茫,不知始终。无限小就这样通向了无限大。

即使同是生气灌注,对于同一作品的不同诠释,在成功程度上也有区别。以三位钢琴家演奏的《32首贝多芬钢琴奏鸣曲》为例。奥地利的许纳伯尔富于理性主义特征的演奏与贝多芬早期作品的风格相符,与其他时期的作品就不完全吻合。俄国的李赫特的富于浪漫主义激情的演奏与贝多芬中期作品的风格相符,与其他时期的作品也不完全吻合。德国的康普夫比许纳伯尔多一些激情,比李赫特多几分冷静的理性,与贝多芬的绝大多数作品的风格相符。三者相较,应该说,康普夫的阐释与演奏最具合理性。

作品是一个,不同的释读很多,人们又承认不同的演奏家的演奏都是成功的,这不是说“一等于多”吗?这难道不违反常识吗?

这就关系到分析者的思维是怎样进入作品之中的,又怎样通过操作表演塑形的。作品是单一性的,其表现的东西也应该是单一性的,即黑格尔所说的E——个别性。个别不等于特殊和一般,这是其一。其二则是黑格尔着重要表达的思想——在任何概念中都存在着三个环节,即任何概念都包含着个别性、特殊性和一般性。个别性总是与特殊性和一般性相联系的。例如,“黑格尔”这个具体的人,他体现个别性;作为一个辩证学家,他体现特殊性(他是一个特殊的人);作为德国人,他体现一般性(他是一般的德国人)。

伽达默尔所阐述的“存在转换力”(Seinvalenz)概念对我们有启示意义:“君王政治家、英雄人物是怎样表现自己的……只是由于他这样地在自我展示中获得了一种存在, 他才在绘画中专门得到了表现。因而,第一性的无疑是自我表现,第二性的则才是发现这种自我表现的绘画的表现。……第二性的东西对第一性的东西也有反作用。谁的存在如此本质地包含着自我表现,他也就不再属于自己本身了”。接着伽达默尔解释说:“国家法上的代理概念就具有一个独特的转变,而由此概念所规定的代理之意义,根本上始终是指替代性的现在,这一点是显然的,只是由于某个官方职能的承担者,如君王、官员等等,在他展现自身之处,并不是以个人身份出现,而是在其职能中出现的。”[48]这种不以个人身份出现,而是以其职能的身份出现,就是以一个代表的资格出现。这里的“代表性”实质上指的就是人们常说的“典型性”,他既是“这一个”,又是“有代表性的这一个”。阿恩海姆在《视觉思维》一书中曾谈到:“一切心理内容都是独特的和个别的,尽管它们同时又是普遍的”[49],与黑格尔的“E(个别)—B(特殊)—A(普遍)”不可分割的概念是一致的。他在谈到“抽象”不是“抽样”时,指出的正是“抽象”具有代表性,“抽样”缺乏代表性。他说:“美国人选出的美国国会议员,并不是美国人民的‘抽样’,而是他们的‘抽象’(代表)”[49]。这里的“代表”是原文中阿恩海姆写的。这代表性正是典型性必备的特征。伽达默尔所说的“存在转换力”中的“转换”也就是指个别转换为特殊,个人转换为典型,主人公是作为英雄人物登场而不是作为个人出现于作品之中的。我们看《蒙娜丽莎》,并不追问这是哪个具体女人,她是作为一个带有神秘微笑的女人典型而出现于作品之中的。“转换”发生的原因就在于单一的个体通向了类、种、属。我们认识它是认识它的性质亦即认识它是一个“什么”(什么人? 什么物? 什么性质?)。这一思维过程就是把一个单一的对象放进了一个类中来认识的,也就是把E当作B即特殊性中的一个E来认识的。如悲剧性音乐作品,它的“悲剧性”标志着属于“悲”这一类别,“悲”是它的特殊性即B。悲的具体感情深度就是它的个别性E,即这一个别区别于另一个别之所在。对于这个E,我们是通过它与B即特殊性的联系而被认识的。表演者是首先

㊽ [德]阿恩海姆.视觉思维.滕守尧译.北京:光明日报出版社,1987:241

从特殊性上去把握个别性并进行二度创作的,即沿着创造“悲剧性”表演的途径进行二度创作。创造出来的是一个 E 即具有具体感情深度的悲剧性。这个表演者创造出来的与作品中的 E 可能是不同的，但在 B (悲剧性)的层次上却是同一的。所以,这里不是什么“一等于多”,而是在 B 层次上的“一”,在 E 层次上的“多”。在 B 层次上是同一的,仍然是“一等于一”。所谓的“一等于多”实际上是“一包含多”即高层次的“一”包含了低层次的“多”。这里的“一”指的就是同一文本(text),这里的多就是指的多个不同的型号(type)关于文本与型号的关系问题,需要更为具体和深入的探讨,那就属于另文讨论的范围了。

“对切中事物本身的认识可能性的反思陷入这样一种困境之中，即认识如何能够确信自己与自在的事物一致,如何能够‘切中’这些事物？”“我想理解这种切中的可能性”[30],“认识的可能性对自然思维来说是自明的。……‘已根本就不会想到要提出关于认识可能的问题”[31]。音乐表演者大概都认为自己对作品的理解是“切中”作品本身的。茅原就问过:“你所谈论的,果真是那个作品吗？”[32]我们也可以问:“你演奏(唱)的果真是那一个作品吗?你怎么知道你的理解是切中对象的呢？”这是一个很难回答的哲学问题,也是本文所要探讨、将来还须深入探讨的。在此,本文只是从哲学层面上提供前人研究成果,探讨音乐表演美学问题,希望对音乐表演实践有所助益。

原刊《中央音乐学院学报》2002 年第 2 期

琵琶轮指的动作法、训练法与运用

刘　石

轮指，是琵琶演奏中最基本、最独特、最重要的技法。顾名思义，它是指右手指端有序地轮流拨弦，如“轮子”滚动一样自如均匀而得名。它是由“音点”连成“音线”的技法之一。它极具特色的演奏方法也是区别于其他弹拨乐器演奏的重要因素。然而，掌握好轮指，并非一日之功。习琴者不仅需要日复一日刻苦的磨炼，更需要科学、合理、正确的训练方法，才能做到清晰圆润、运用自如，才能奏出歌唱性的优美旋律，才能给人以飘逸委婉、点若珠玑之美感。因此，练得一手漂亮的轮指，对丰富和增强琵琶的艺术表现力是至关重要的。

一、“音点”与“音线”

“音点”是蕴含于“音线”中的最小单位，反之“音线”中必须由若干个高质量的“音点”组成。因此，轮指要以颗粒清楚、音色圆润为佳。可是在教学中，常发现某些有了一定基础的学生练轮指时，不是练点子是否清楚、音色是否纯正，而是练轮指的速率是否快，这种“音线”的概念是错误的。这种快轮很容易导致我们称之为“小碎轮”的现象，是一种指尖拨弦时没有阻力感，在每个手指缺乏自主拨弦意识、不受控制的情况下，食指发力后其余手指跟着带出去的轮指现象。“小碎轮”的发音是散的，不仅速度不均匀、音量不平衡，而且噪音很大。又因臂重放得不够而导致缺乏指端的阻力感，这种只靠手指快速“滑动”的轮指方法，既浪费了指力又导致手臂紧张僵硬而过早疲劳不能持久。解决这一问题可重视以下几个方面：

1. “点”的训练

首先练食、中、名、小指，四个点在一拍中依次“拨”出(大指放松，暂不参与)，其速度为每分钟 60 拍(四个点在一秒中之内均等完成，如同一秒钟为一拍的十六分音符)要做到耳朵能清晰地听到“点子”；嘴里能从容地唱出四个数。在完成这一轮的手指屈伸动作后，手腕、手臂放松且手型恢复至自然的相对静止状态。在轮的过程当中手臂自然下沉、放松，手腕略突出。要始终“放臂重”(指尖贴弦，手腕保持一种相对的稳态——臂重的连续性[王范地.琵琶演奏技术及教学的基础理论.中国音乐，1983(4)]，同时要求

每个手指都有阻力感地拨弦(不能挤、压、击弦)。动作的主要部位在每个手指的掌指关节,由掌指关节带动中、小关节。手指拨弦角度为向面板方向 45°。“四个点”的感觉稳定后,可逐渐增多地练习“五个点”、“十个点”、“十五个点”……

2. 大指的技术动作法

在练习由大指参与的“五个点”、“十个点”、“十五个点”时,不能有一二个轮的停顿感觉,听觉上应是由“音点”连成的“音线”,这就要求五个手指的拨弦力度要相对均匀,音色要相对统一。但在教学中,往往发现有些学生的轮指会出现大指强,名、小指弱的现象,这种轮指的“点”就不可能连成流畅的“线”。大指强的原因与它的生理结构和作轮时的动作方式有关。首先我们来分析大指的生理结构:大指较其他的四个指头短、粗且距离远,特别是它的关节与其他四指的关节不对称,它除了掌指关节和小关节外,在靠近手腕部位还有一腕掌关节与其相连。另外,在做挑时它与其他四指“弹”的方向相反,灵活性及控制能力较差。因此,在轮奏中,它拨弦的运力过程较为直接,发音容易强、硬。这样,在训练中就必须对大指的动作方式、触弦角度、用力感觉以及灵活性、控制能力等方面有较高的要求。正确的动作应是:当食、中、名、小指依次顺序轮出时,大指的腕掌关节(靠近手腕处)做自然内收动作(虎口要打开),小关节沿琴弦体内屈,掌指关节呈自然状态(不撑、不凹),走“捷径”(不绕圈)随腕掌关节微微内屈,挑弦时控制好义甲的用锋点(正锋)、触弦角度向面板方向 45°将弦顺势轻轻挑起,挑完后马上回归到自然、放松的相对静止状态(针对五个点而言)。这种“以两头带中间”的大指动作法,小关节和腕掌关节为主要动作部位,掌指关节起调节和缓冲作用。这样就能避免掌指关节凹下去、小关节僵硬而翘起来挑弦或掌指关节撑住(腕掌关节没有内收造成的)、只用小关节挑弦的毛病。这两种毛病是形成大指挑奏的音响强、音色硬,最终导致轮指不匀的重要原因之一,也是轮指的通病。笔者要强调的是,腕掌关节做内收动作时大鱼际肌是放松的,不能夹紧。这样,大指才能控制自如。大指动作正确与否,对轮指的优劣起着决定性作用,在练习时一定要掌握要领,认真、细致地训练。

3. 关于名、小指弱和小指与大指、大指与食指衔接的训练

名、小指力度弱也是由它们的生理条件造成的。由于不同神经支配的原因,名指的动作在很大程度上受邻近手指的牵连,对邻近手指的依附性较强,这就导致了名指的活动能力、力度和独立性较差。小指短小细弱,力度在五指中最小,其位置在手掌最下,离大指最远,造成了轮指时与大指衔接的不便以及力度的反差。另外,小指接大指与大指接食指均是反方向的动作衔接。针对这些弱点,必须有意识地加强对名、小指的力度、灵活性及小指与大指、大指与食指的衔接等方面的训练。

① 名、小指力度训练:名小大……

以上练习要求名、小指力所能及地加重音,大指力度轻些,始终保持三连音的节奏形式,在点子清楚的前提下,速度可逐渐加快。

② 小、大、食三指衔接训练:小大食……

①、②两种练习,既训练了名、小指的力度和灵活度又训练了大指的灵活性、控制能力,以及大指与食、小指的衔接。

③ 六连音轮指练习:食中名小大食　中名小大食中　名小大食中名　小大食中名小　大食中名小大……

上述三条轮指练习可在空弦上进行训练。训练时须注意把每拍的第一个重音强调一下,使右手各指都能依次循环进行重音发力的训练(发力点应在中、小关节)。除重音外,其他各指拨弦的力度、速度力

求做到平衡均匀。须强调的是,在练这三条轮指辅助练习时,腕部不能跳动加力,而完全是靠每个手指自主拨弦完成。另外,在每个手指依次循环加重音时,名、小两指可比食、中两指更重些,大指则可不加重音,按正常力度挑弦。这样有的放矢地训练,可使五指力度的平衡较快形成。经过"点"的训练以及各指之间的协调互动训练,就可使长轮的"音线"流畅自然、连绵不断,而"线"中的"点"则像珠落玉盘一样清晰、透彻、圆润、饱满。

二、挑轮、满轮的训练

1. 挑轮

在教学中发现某些学生在弹奏挑轮时不够连贯,导致演奏的旋律不流畅,断断续续的非常难听。主要问题一是大指挑完里弦后,食指没有及时接上而产生了间隙。二是小指接大指不及时。这两种现象都是因为大指连续挑里弦而距离食指与小指较远造成的。解决这一问题除了练好前面所讲的在一条弦上小指与大指、大指与食指衔接的基本功外,还要有针对性的练习。

首先练大指起轮。琵琶的轮指通常都是由食指开始,依次轮下去。大指起轮,就是将食指的起始点交给大指,将起点的意识移到大指上(注意大指不要加重音)且大指要分别挑二、三、四弦:大食中名小大……练习之前可先将演奏姿势调整一下——手和小臂可上移些,高于肘部(肩关节不动),使大指挑里弦较容易。否则由于角度的关系大指挑三、四弦时手腕会突起,造成一种紧张的状态而影响演奏。大指挑里弦时,可先练习挑二弦,因二弦距离一弦比较近,几乎就像在一弦奏长轮,容易掌握。然后逐渐再练习挑三、四弦。其次练小指起轮:小大食中名小……要求与方法同大指起轮,只是将起点的意识移到小指上。另外还可练习分轮:食大、中、名、小,……食指与大指同时分别弹、挑一弦和里弦,这种训练主要针对挑接长轮时,在大指挑完里弦后与食指衔接时有间隙。以上几种练习挑轮的方法简单易行,不妨一试。

2. 满轮

满轮是五指依次同时连续轮三根或四根弦的一种演奏技法,它能表现丰满的和声效果,但如果轮不好,非但和声效果不明显,而且还会产生大量的"噪音"。满轮的练习要先在三根弦上进行,因四根弦的距离太远,小指不容易够到。用食、中、名、小指练四指满轮,大指放松,暂不参与。训练方法:食指依次弹四、三、二弦,后中、名、小指同样弹出,做往复循环连续的运动。速度舒缓些,以能唱出四、三、二弦的发音为佳。要求速度平稳、力量均匀;小指接食指时,食指要及时到位,没有断痕;手指打开,用掌指关节做动作,手臂尽量不要参与,手腕稍做旋转动作以弥补小指短的不足。经过一段时间的练习后,可在四根弦上训练:要求同上,只是手指再打开些碰到一弦、轮速稍快些接近正常轮指的速率、再加上大指平面的自然挑动即可(大指可尽量多挑几根弦)。

以上满轮的训练方法也是练习四指长轮及轮指力度和耐力的很好的训练方法,轮指的力度有了张力,噪音的问题也就迎刃而解了,可谓一举多得。

三、数字轮的运用

在教学中,我认为对学生要求数字轮的训练与运用非常重要,这对于掌握好轮指的速率,以及演奏

乐曲旋律节奏的流畅性都有很大益处。

1. 长轮

(1)《彝族舞曲》选段中以速度为每分钟 45 拍,2/4 拍为例。这种速度大都是抒情优美的慢板。要求一拍四轮,每小节八个轮。

(2)《天山之春》开始部分,速度为每分钟 72 拍,3/4 拍为例。要求每拍两轮,每小节六个轮。

(3)《天鹅》选段,中速偏快(入板),3/4 拍为例。要求一拍两个轮,每小节奏六个轮,加上延长的半拍,每句共奏七个轮(以挑起轮更准确)。

(4)《送我一枝玫瑰花》长轮一段,速度为每分钟 152 拍,2/4 拍为例要求一拍一轮。如果一拍两轮,轮指过快就会太急促而导致"音线"中没有"音点"。经过数字轮的训练与运用,对左手较复杂的按指、换把的准确度也有极大的帮助。特别是左手演奏颤音时,右手轮指的速率可做到相对稳定,解决了轮速跟着颤指的速率而变化这一问题。

2. 短轮

(1) 大附点节奏音型:|x . x |

以速度为每分钟 72 拍,2/4 拍为例。要求一拍奏两轮每小节三个轮,即十五个点,最后一个点挑在八分音符上。

(2) 三拍子:|x - x |

以速度为每分钟 144 拍,3/4 拍为例。要求一拍奏一个轮,每小节两个轮,即十个点,最后一个点挑在四分音符上。

以上例子的旋律节奏与轮速、轮数的配合,运用到乐曲的演奏中,使轮指不急不忙、旋律节奏稳健、节拍准确、恰到好处,演奏者轻松自如,可尽情地表现音乐。

(3) 弹挑与轮指的组合

将弹挑介入到轮指中,轮指点数的变化就更加丰富了,可适应各种音符节奏时值长短的变化,使轮指的音符节奏旋律流畅舒展。同时,轮指本身也能做到稳健匀称、圆润自如。需要强调的是,弹挑与轮指的结合应恰到好处,各指的相对值应该完全相同,才能组成一个有机的整体。

a."七点轮"——弹挑(食大)加五指轮(食中名小大)如:用在《草原英雄小姐妹》欢快主题一段中四分音符的 la 音上。

b."六点轮"——弹挑(食大)加四指轮(食中名小)如:用在《大浪淘沙》快板中四分音符的 re 音上。

如果这些音符时值不用弹挑轮,而用两个五指轮来演奏,就显得很急促,点子太挤有凑合节拍之嫌;用一个五指轮来演奏,则会嫌少,有稀疏之感。用"七点轮"和"六点轮"不但解决了用一个嫌少、两个嫌多的问题,使点子和节奏密切配合,手法顺当,而且还适应了音乐中所要求的节拍、节奏、句法等重音。因为弹挑的食指弹可以运用腕力和指力相结合造成重音效果。使发音清楚果断,铿锵有力,具有一定的爆发力,从而加强了表现音乐的功能。

由于篇幅有限,以上阐述的只是轮指类中最重要的并具有典型意义的技法。换句话说,如果一个演奏者将这些技法都掌握得得心应手了,其轮指也就可以过关了。习琴者都应做个"有心人",在演奏乐曲时细心揣摩、举一反三,找出最佳的轮指方式和方法来表现音乐。

原刊上海音乐学院学报《音乐艺术》2004 年第 4 期

20世纪中国音乐文献学研究概述

陈建华

一、引言、文献与音乐文献学

文献是某一门学科发展到一定阶段的产物，它随着科学研究的延伸而发展演化。宋代以前，人们将文献一词的“文”专指文章，“献”指贤才。而当代学术界文献的概念理解就宽泛得多，“专指有历史价值或参考价值的图书文物资料”、“通指古今中外的图书、档案、铭文、石刻、胶卷、胶片等一切用文字、符号或画等方式记录人类知识的信息载体”[1]。在艺术类学科中，文献的意义又扩大得多，是凡一切能记载知识和信息的物体，诸如甲骨、金石、竹简、绢帛、图书、期刊、报纸、录音带、录像带、磁盘、光盘等等，皆可称之为文献。

大量文献的存在，必然产生文献工作，从而就有了文献学。古往今来，各种专门学科都有自身构建和发展的过程，文献学的产生又相关于目录学、版本学、校勘学、图书馆学、情报学、档案学等等，文献学又横生出文献选择理论、文献工作标准化、文献分析法、文献计量法、文献布局原则、文献加工、文献合配、文献检索、文献著录标准化、文献增长定律等等各种专门知识。文献知识的积累在我国历史悠久，但“文献学”这一学科名称的出现，仅仅是20世纪初的事。

20世纪中国的音乐学科取得了很大的发展，从音乐创作、音乐表演、音乐理论的研究等各方面，都有了长足的进步，尤其是在音乐学(包括音乐史学、音乐美学、音乐心理学、民族音乐学、音乐社会学、音乐教育学、乐器学等)各个领域，已从零散积累，步入深入研究的阶段，所以，建立音乐文献学这一专门的子学科，已成为必需也是必然的，更是适应当代中国音乐学科发展的需要。

二、20世纪上半叶音乐文献的出版

20世纪初，随着国门的渐开，教育制度得以改良，旧学堂改革为新学校，音乐被列为各类学校的必修课程，所以对音乐教材和音乐文献建设起到了推动作用。随之，一些大的出版商也渐渐注重音乐书谱

文献的出版。当时出版界较为活跃的有商务印书馆、中华书局、宝文堂书店、立信会计图书用品社、西泠印社、长安书店、上海书局、新民主出版有限公司、生活·读书·新知三联书店等等。然而，音乐文献的整理与出版有其特殊性，乐谱的肇始和变革，是随着人类文字的发展而进化的，从甲骨象形文到音乐的结绳记谱，从各国语言文字的变异，到中国各时期乐谱的变化，期间经历了诸多种谱式的衍生到流行。20世纪初到30年代，出现了多种乐谱并存的现象。据检索归类，当时出版的乐谱有减字谱、工尺谱、(管色谱、弦索谱)、打击乐音谱、指法谱(手法谱)、琴曲文字谱、琵琶减字谱、筝曲二四谱、简谱、五线谱等等。

商务印书馆较早参与音乐文献的出版，最早出版的有影响的音乐书是1918年的钢琴曲集《进行曲》，全集共收60多首乐曲。此书的出版显然是为了适应商业文化的需要，当时钢琴传入中国已有二百多年历史，在上海学钢琴之风亦为盛行，而市面上见到的钢琴谱大多为舶来品，商务印书馆适时地抓住商机，发行了这本最早由中国本土出版的钢琴曲集。

在本土原创音乐文献的出版方面，商务印书馆也作出了很多努力，一些音乐名家的创作歌曲集相继在商务问世。1922年商务出版了萧友梅的歌曲集《今乐初集》，次年又出版了他的《新歌初集》。这两本名曰“初集”的歌曲集收刊了作者大部分歌曲作品，不少为初刊。这是两本早期中国现代专业音乐作曲家的个人创作专集。以创作艺术歌曲而著名的赵元任先生在商务最早出版的一本歌曲集是1928年的《新诗歌集》。作者编定此书后还撰写了谱头语、序言和注释，阐述了他的创作意图和心得，以及对建立中国新民族音乐的看法。歌集收入作者20年代的优秀歌曲创作，有些是初刊。《教我如何不想他》(刘半农词)、《卖布谣》(刘大白词)、《海韵》(徐志摩词)以及《也是微云》(胡适词)等乐坛熟悉的作品都刊于该集。此歌集谱文并茂，不仅对当时文化艺术界有很大影响，而且流传弥久。《海韵》是作曲家精心创作又是篇幅最大的一首作品，当年问世后，难得上演中国作品的上海工部局交响乐队由梅百器指挥演出了这部作品。1934年，商务还出版了赵元任的《儿童歌曲集》(陶行知词)和《民众教育歌曲集》，都是教育部编定的。

音乐家黄自的创作领域涉及面较广。1933年6月，商务印书馆出版了黄自的独唱歌集《春思曲》。此书收有《思乡》、《春思曲》和《玫瑰三愿》三首作品。这些作品是艺术歌曲的上乘之作，对当时抒情艺术歌曲的创作产生影响。翌年12月商务印书馆又出版了黄自所编的《爱国合唱歌集》，收有《抗敌歌》、《旗正飘飘》、《军歌》和《国庆献词》五首作品，其中《抗敌歌》和《旗正飘飘》是作者的代表作。这两首作品具有强烈的艺术感染力，在早期抗日歌咏活动中广为流传。“1933年3月底杭州举办的两场抗敌音乐会，就以《旗正飘飘》和《抗敌歌》作为压场节目演出，台上慷慨高歌，全场听众噙泪聆听，场面悲壮，效果很好。这次音乐会黄自应邀到杭州参加，他不顾身心疲劳，亲自登台为全场节目报幕，并对演出歌曲作讲解，听众为之动容”[2]。商务印书馆在30年代出版的歌曲集还有青主(廖尚果)、应尚能和周淑安诸家的作品。青主是位音乐学家和作曲家，1931年商务出版了他和德国籍夫人华丽丝合作的歌曲集《意境》。男中音歌唱家应尚能在教学之余也从事歌曲创作，1935年商务出版了他的《创作歌集》和《燕语》。同年，商务印书馆还出版了周淑安的《抒情歌曲集》和《恋歌集》。

从20世纪初商务印书馆开始出版音乐书谱以后，又有中华书局、宝文堂书店、上海书局、三联书店等多家出版商参与整理出版音乐文献。1949年新中国成立后，人民音乐出版社、上海音乐出版社成为音乐书谱的专业出版机构。80年代以后，一些综合性出版社如湖南文艺出版社、江苏文艺出版社，以及数十家教育、科技、大学出版社都开始出版音乐书谱和资料文献。许多专业性、学术性的音乐杂志刊发了关于音乐文献学，尤其是古典音乐文献研究成果。

关于20世纪的音乐书谱文献出版情况已有多种专门研究成果，如《中国古代音乐书目》、《中国音乐书举要》、《现存元明清南北曲全折(出)乐谱目录》、《中国音乐书谱志(先秦—1949音乐书谱全目)》、《中国音乐理论书目大全(1949-1999)》，这些音乐文献学的研究成果，都已于20世纪正式出版，本篇不再赘述。

三、中国当代对古典音乐文献的研究

中国古典音乐文献学是一门古老又年轻的学科，说年轻是真正意义上的当代音乐文献学学科的设置，或者是这一门学科名称的出现。然而，我国对古典音乐文献的研究整理已由来已久。“古典音乐文献学是古典文献学的一个分支学科，它是利用古代音乐文献史料，对古代音乐生活的各个门类进行的考察活动，从而揭示音乐文化的历史发展轨迹的科学”[3]。古典音乐文献主要分为历史文献和史迹遗存两大类，第一类以明末杰出的乐律学家朱载堉为代表的研究成果，其《律吕精义》附有律书参考67种。第二类的音乐史迹遗存包括传世和考古出土的音乐文物、乐器、壁画、石刻、绘画等实物。关于古代音乐文献方面的研究，冯文慈先生曾取得很有分量的成果，其《中国古代音乐文献目录概要》(上、下)[4]洋洋数万言，将中国古代音乐文献逐篇编目，并作扼要介绍。此篇对检索利用我国古代音乐文献是一条极为有效的捷径。另外，赵玉卿、郑莲的《古典音乐文献漫谈》，对古代音乐文献在音乐史研究中所占的地位作有辩证的论述。该文认为：“由于中国古典音乐文献大都零星地散落在其他古籍中，故需要对它进行搜集、挖掘、整理、介绍，以使人们能方便地使用。古典音乐文献学还需要与音乐考古学相互结合，相互印证。”[5]

20世纪初，中国古代音乐学的研究，最具代表性的应是杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》。该书最早是在20世纪40年代以油印版面世，书名初为《中国音乐史纲》，60年代又以《中国音乐通史简编》及《中国古代音乐史简编》出现。直至80年代才以《中国古代音乐史稿》出版发行。杨荫浏先生的“史稿”研究及写作，即完全体现了杨先生在音乐文献学方面的有效应用。20世纪关于中国音乐文献方面的显著工作，是对中国音乐古籍的整理和音乐史料的编纂，如刘师培编撰《琴操补释》，周庆云编成《琴史补》、《琴史续》。民族音乐研究所又组织专业队伍完成《中国古代音乐史料辑要》、《中国古代乐论选辑》、《琴曲集成》等著作。20世纪中叶，一批以注释音乐史料为著作形式的音乐文献普及读本相继出版，此项文献整理工作以吉联抗的成果为多见。1958年，人民音乐出版社出版吉联抗先生译注的《乐记》，其后又译注出版《孔子孟子荀子乐论》(1959年)、《墨子·非乐》(1962年)、《吕氏春秋音乐文字译注》(1963年)、《嵇康·声无哀乐论》(1964年)。80年代，吉联抗的一批古代音乐文献注译著作由上海文艺出版社陆续出版，从春秋至明代的音乐文献注译本共6册，均标以“音乐史料”的书名。这些成果虽然不符合当今的文献学的规范体例，但为音乐、文学、史学、图书馆学的文献检索利用提供了便利。

四、中国当代音乐文献学的构建

音乐文献学在中国是一门新兴的学科，即便是上一级学科的文献学这一词汇，也仅为百年的历史，“文献学知识的积累在我国历史悠久，但我国古代并无文献学这一名称。直至1905年，比利时律师保

尔·欧莱特在英国伦敦召开的一次国际经济会议上，作了一个题名为《有关经济资料的情报文献工作的组织管理》的报告，首次提出现代意义上的‘文献学’这一概念”[6]。真正意义上的音乐文献学作为一门独立的学科，其确立时间则更短。自20世纪30年代，郑鹤声等撰写的《中国文献学概要》出版以后，虽然有诸多学者在音乐文献学方面有研究，但直至80年代中期，许勇三先生才提出建立中国音乐文献学这门新学科，并阐述了建立音乐文献学的必要性。他从自己的教学、研究实践中总结出音乐文献学的研究方法、检索利用的实际作用。他认为音乐文献学“这门新学科的重要作用，在于它将为我国搞音乐创作的同志提供一系列比较完善的借鉴资料。与音乐学、音乐技术理论相比，音乐文献学对音乐工作者所提供的帮助可能更加直接”[2]。此后，天津音乐学院《音乐学习与研究》曾开辟专栏，就音乐文献学的构建、研究目的、方法、教学等展开研讨。

关于音乐文献学的定义，也有各种不同的观点，一种认为“音乐文献主要指文、史籍中所记载的一切有关音乐资料的参考”[7]，另一种认为：“是以实际音乐作品为出发点，专门对作品之间的风格与技术手法演变作深入研究的一门学科”[1]，也有学者认为：“音乐文献学为音乐文物研究、民族民间音乐形态研究提供关于历史理论的完整的对比资料”[8]，还有观点认为：“音乐文献学是以音乐文献为研究对象，旨在揭示其形态变化，社会流传和整理利用特殊规律，并为开展音乐文献工作提供理论依据的一门专科文献学”[5]。郭小林先生关于音乐文献学的一系列研究论文，如《论音乐文献学》[音乐探索，1990(3)]、《音乐文献概述》[音乐探索，1991(2)]、《关于音乐文献学学科体系的初步构想》[黄钟，2000(2)]，对中国音乐文献学的建设很有帮助，他将中国音乐文献学的学科体系框架概括为三大概念范畴：

(1) 音乐文献实体研究，包括：①具象研究(构成要素、文献类型、文献生产)；②抽象研究(基本属性、主要特点、社会功能、文献价值)；③发展史(历史过程、发展趋势)；

(2) 音乐文献工作研究，包括：①整理与揭示(搜集、描述、整理、揭示)；②组织与管理(文献典藏、书目与全文数据库建设、文献保障体系)；③传播与利用(传播媒介与途径、利用方式、潜在价值的开发)；④标准与方法(技术标准、工作流程、软件开发)；⑤新技术应用(自动化、网络化、虚拟图书馆)；⑥合理布局 (对文献分布的主动干预和控制，文献资源的调查与评估)。

(3) 音乐文献学基础理论研究，包括：①基础理论；②学科体系；③与相关学科的关系；④研究方法；⑤新课题及其方向的选择和开发；⑥音乐文献学史、代表人物和著述。

郭小林先生提出的学术理念规定和限制了音乐文献学的内涵和边界，反映了音乐文献学的研究内容，尤其是在音乐文献史、音乐文献学形态、音乐文献的基本功能、本学科与其他学科的关系、文献标准和整理方法，均作出了独特的论述，为我国当代音乐文献学的构建与发展指出了一条可供穿越的途径。

五、音乐文献的特殊标准化

20世纪60年代以前，我国音乐文献学方面的研究是在传统的目录、版本、校勘辨伪这几方面，以史学考据为重点，基本恪守在“校雠学”。“传统的文献理论对文献传播与文献联系的忽视使文献学研究缺乏现代人文研究特有的社会性、文化性以及人的主体意识方法。以往的文献学研究，由于没有把文献看作抽象意义上的一种文化交流符号，一种参与人类传播活动的社会中介，而是静止片面地注疏、整理和纂修，从而难以把握文献现象的多元性、层次性、动态性及传播实质。”[9]

进入 80 年代,随着科学技术的高速发展,计算机网络技术在文献学领域的应用,音乐学科被分解得更为细化,知识代谢更为迅速,音乐文献的内涵和外延也在扩张,一批具有现代意义的音乐文献学研究成果大量涌现,如郭旗的《音乐文献的特性》、冯效刚的《钢琴文献学浅议》、沈成的《从"中图法"第三版音乐类看文献分类国家标准》、宋显彪的《音乐灰色文献简述》等文论相继发表,为我国音乐文献学的研究拓展了思路,对现代意义上的音乐文献的特殊标准做了定位。

首先,传统意义上的音乐文献通常是以纸张印刷这单一类型出现,随着人类认知度的发展,才认识到文献的其他载体。历代记录有音乐的文献大都由文字记载,如《二十四史》中的《礼乐志》、《音乐志》,以及各代史记中关于音乐的文字记录。直到汉魏时期出现了文字谱,这才有记录音乐的专用谱号和文字。然而这些文献提供给我们的只能依靠辨认和推理,对这些文献的利用是一件较为困难复杂的事。乐谱的出现为音乐文献的保留、继承、研究和利用提供了极大的方便。无论是半字谱、工尺谱或是简谱、五线谱的运用,使大量的音乐作品得以流传。

音乐作品的记录方法是乐谱,它具有非正常语言文字的特性。然而大量音乐史记、音乐理论,以及评论等音乐学方面的文献, 仍然需要语言文字的记录才能得以保留传播。即使是音乐作品的标题,歌剧、戏曲的唱词,仍要使用文字,所以说,音乐文献的存在除了有音乐的特殊记录方法,还要有正常的语言文字,才能组成音乐文献。由于音乐是时间艺术,单靠乐谱和文字还不能成为完整的文献,作为现代载体的声频记录手段,又成为音乐文献的重要成分。所以说,音乐文献学的知识结构要比其他学科的文献学重要复杂得多。

由于音乐文献的特色内涵,作为文献学的著录标准也有特殊的方法。20 世纪后期,我国制定出《中国文献编目规则》、《乐谱著录规则》、《非书资料著录规则》等一批针对音乐文献方面的特别著录规范标准,使音乐文献学的研究有了依据。1991 年,我国出版了第一部《文献学词典》,这部 130 余万字的工具书,全面系统地总结了我国文献学研究的成就,同时也为音乐文献学研究工作提供了规范、简捷的检索工具。

音乐文献学的研究、开发和利用,除了立足于本国的传统文化外,世界各国的音乐文献也是极为重要的部分。20 世纪末,随着改革开放的步伐,中西文化交流日益频繁,对西方音乐的引进与研究也更为重要。1993 年文化部正式立项科研课题《中西文音乐资料编目系统》,经过大量的探索实践,建立了规范数据文档。此课题于 1995 年底通过国家鉴定。沈阳音乐学院的陈敏教授经过数年的努力,编制出涵盖国内权威音乐辞书的有关内容的音乐规范条目数据库,为我国音乐文档的规范管理奠定了基础。

六、音乐辞典与术语学

音乐辞书是进行音乐学研究必不可缺的工具,也是音乐文献学工作中的重要环节。音乐辞书分为百科性词典与专题性词典两类,其特点是汇集了音乐领域内的各相关专科知识,使查阅者能尽快获取所需学术信息,以便达到既定的研究目的和作用。

20 世纪初中国出版的综合性辞书中,最早列有音乐词目的是 1915 年商务印书馆出版的《辞源》,其中关于音乐类的条目较少。及至 1931 年出修订版,才增加了"和声学"、"对谱音乐"等条目。1936 年中华书局出版《辞海》,由音乐学家朱酥典参加编辑,才得以扩大音乐篇幅。此书于 1959—1965 年、1972—1979 年二次修订,音乐词条增至 928 条。20 世纪我国第一本真正意义上的音乐专业辞书,是 1935 年商

务印书馆出版的《音乐辞典》,该书编者刘诚甫是上海美术专科学校的音乐教师,这本得到教育厅甲等奖金的辞书,编撰时由于没有一本可参考的音乐辞书做比较,其词条设置及内容错误甚多,其内容大多是从国内出版的书刊中摘录而成。"由于所抄书刊中的译名极不统一,这本辞典中竟出现了四个Beethoven,即贝多芬、悲多汶、裴德芬、白堤火粉,被编者当作四个不同的音乐家;还有四个Schubert:苏柏、叔伯特、许伯提、修裴尔德;Schumanm也是四个:叔曼、许曼、修芒、苏门。当时有人把Raff、Ravel、Rachmaninoff译作赖夫、赖未尔、赖客麻尼诺夫,编者把'赖'误读为'刺',又自作聪明,把'刺'改成了'次',因此这三位音乐家在他的辞典中就变成了'次夫'、'次未尔'、'次客麻尼诺夫'。他还把Handel和Haydn误为一人:'亨登,亦有译作海登者',而'海登亦有译作罕顿者'。"[10]

除了这本错误屡出的音乐辞书外,民国时期还出版音乐辞书四种:梁得所编《音乐辞典》(良友图书印刷公司,1932)、刘朴庵编《音乐辞典》(商务印书馆,1936)、林路编《袖珍音乐辞典》(桂林立体出版社,1943)、胡江非编译《音乐字典》(东南音乐馆,1948)。

新中国成立后,上海音乐学院依据苏联A.多尔然斯基编撰的《简明音乐辞典》编译出版。1958年,人民音乐出版社出版了张宁和、罗吉兰编辑的《音乐表情术语词典》,填补了外来音乐用语的空缺。

1981年高天康编撰的《音乐知识词典》由甘肃人民出版社出版,虽然是一本通俗性音乐小词典,但在"文革"后百废待兴的特定时期,却也收到很好的功用。词典共选收词目1179条,按内容分为十类。全书依内容分类编排,正文前附条目分类索引和条目笔画索引。书末附录19种,包括全国主要剧种一览表、全国主要木偶戏分布表、全国主要皮(纸)影戏分布表、全国曲种分类表等。

翌年,上海音乐学院图书馆的郑显全先生编撰的《外国音乐曲名词典》由上海辞书社出版,贺绿汀、钱仁康为该书作序。此书共选收词目1546条,包括专称曲名和作曲家词目1362条,通称曲名词目184条,入选词目按原文拉丁字母顺序排列,并有编号及简要释文。曲名加注一种或数种外文,并注明简称语种。正文后有附录《音乐名词简释》,解释中出现的部分音乐名词术语。书末附有《中文曲名索引》和《外文曲名索引》,可供检索入选曲名的正名、异名、异译名以及外文原名。该词典是第一部选录外国音乐曲名的词典,较系统地介绍有关外国音乐的曲谱或音响资料中的作曲家及其作品,为音乐文献学的研究提供颇有价值的参考。

由中国艺术研究院音研所组织专家队伍编撰的《中国音乐词典》(1984年)的出版,是我国音乐界的一件大事。该书是一部材料丰富、内容翔实、荟萃了我国民族音乐研究成果的中型音乐词典,全书分正编、续编两册。正编收了1949年以前的词目3 500条,内容包括乐律学、创作及表演术语、乐种、制度、职官、书刊、人物、作品、歌舞音乐、器乐、曲艺音乐和戏曲音乐等部类。1991年,该书又出版了续编和普及本。续编共选收词目1630条,所收词目偏重于1949年以后的内容,同时对正编中遗、缺作了补充。

1984和1985两年,是20世纪我国音乐工具书多产的两年,先后出版了《中国文艺年鉴》、《中国音乐书谱志》、《中国文艺辞典》、《中国音乐词典》、《音乐知识手册》、《中小学音乐教师手册》、《世界名曲欣赏》(1~4辑)、《乐器法手册》、《中国乐器介绍》、《西洋百首名曲详解》、《简明音乐词典》、《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》等等。其中较为重要的除了《中国音乐词典》外,杨民望编著的《世界名曲欣赏》一套四册的大型工具书受到音乐界和爱好者们的普遍欢迎。

同类的音乐欣赏工具书有人民音乐出版社的《西洋百首名曲详解》。该书对100首名曲按"交响与管弦乐作品"、"钢琴作品"、"提琴与室内乐作品"、"歌剧作品"、"芭蕾舞剧与舞曲"、"声乐套曲与歌曲"

六大类编排，正文后还附有《作曲家索引》与《本书曲式名词一览表》。释文对“交响曲”、“歌剧”和“芭蕾舞”及乐曲所涉及的39位作曲家亦一一作了介绍。

由梁广程、潘永璋编著的《乐器法手册》是作曲和演奏者们较好的参考性工具书。该手册选收目前我国在演奏中常用的或富有特色的乐器120件，分上、下两篇，简明扼要介绍入选乐器的演奏法及性能。上篇介绍我国民族乐器75件、下篇介绍西洋乐器45件。并附录《中国民族乐器音域对照表》、《西洋管弦乐队常用乐器音域对照表》等。此书除了在中国内地广泛流传外，已由海外出版社购买版权出版。

中国艺术研究院音乐研究所编《20世纪外国音乐家词典》(人民音乐出版社，1991)，该书选收了60多个国家的作曲家、理论家、演奏家、歌唱家等著名音乐家，通目共计3 772条，收词范围限于1885年以后出生的外国音乐家(少数如德彪西、斯特拉文斯基等对20世纪音乐风格有重大影响者除外)，也收了一部分有较大影响的流行音乐歌手和乐手。

另外两本体例、内容和载量大致相近的音乐人物辞书是《中国当代艺术界名人录》和《中国当代文艺名人辞典》，几乎是在一年内同期出版。前者由社会科学文献出版社1993年出版，该书收录1949年10月1日后去世与现在尚健在的中国艺术界知名人士11 054人，其中包括音乐、戏曲、曲艺等艺种。以姓氏的笔画为序。后者由学苑出版社1994年出版，该辞典所设条目内容为：行世名、笔名(艺名、字、号)、性别、名足、出生年月日、籍贯、学历、技术职务、特色及师承流派、工作单位、社会兼职、从艺简历、艺术成就等。

关于音乐表演艺术家的专科工具书有：陈建华主编的《外国著名音乐表演艺术家辞典》，上海音乐出版社1999年出版。该书共收录外国著名音乐表演艺术家词条4 280人，所设艺科范围为歌唱家、演奏家、指挥家。收编的表演家为在本学科有突出贡献者、知名度较高者、国际比赛获奖者、创作撰著颇丰者、教学演出成绩显著者、录制唱片磁带者。音乐表演家专科性词典分类更细的还有：《外国著名小提琴家词典》，章彦编著，人民音乐出版社1988年出版；《外国著名钢琴家词典》，洪士编著，人民音乐出版社1988年出版；《外国著名管乐家词典》，陈建华编著，人民音乐出版社1999年出版；《外国著名指挥家词典》，陈贻鑫、龚琪编著，人民音乐出版社1999年出版；《外国著名声乐家词典》，黄伯春编著，人民音乐出版社1999年出版。以及四川大学出版社1997年出版的《中国当代音乐界名人大辞典》等等。

七、音乐期刊梳理

音乐期刊是音乐文献中的一个重要组成部分，很多最新的音乐学术成果，都是通过音乐期刊先于面世的，所以研究音乐文献学的过程中，期刊是一个必不可少的研究类别。据所见资料统计，20世纪上半叶出版的音乐期刊共有146种，包括定期和不定期的。由于当时印刷技术及经费原因，其中还有部分音乐期刊是用油印，这些专业音乐期刊的出版，对推动国民音乐教育功不可没。依可查文献为据，中国较早的音乐期刊是李叔同于1906年在日本东京编印而寄至国内发行的《音乐小杂志》。随后李叔同于1913年在浙江师范学校编印了含有音乐内容的综合性文艺刊物《白阳》杂志。上述这两种刊物，均产生在中国近代新音乐的启蒙阶段，它们对于中国音乐期刊的发展具有开创性的意义。

1919年“五四”运动以后，随着社会各界对美育的重视和提倡，音乐期刊也得到了相应的发展。这一时期的音乐期刊主要由北京、上海两地的音乐社团和一些设有音乐系科的院校编印出版，刊物内容和

印刷方式较之前已有明显的提高和改进，其中影响最大的一份刊物是1920年3月由北京大学音乐研究会创刊发行的《音乐杂志》，它对传播音乐知识、开展音乐教育及推动社会音乐活动等方面，都起了重要作用。此外，1928年初，由国乐改进社创刊发行的《音乐杂志》，是这一时期较突出的以倡导改进国乐为宗旨的音乐期刊。这些期刊的印行，对其后中国音乐期刊的发展产生了积极的影响。

进入30年代以后，中国音乐期刊的学术性及发行范围都有明显的提高或扩大，具体表现在出版期刊的地区和单位开始扩大到全国范围。除北京、上海外，其他如广东、浙江、江西、陕西及南京、汉口、重庆、桂林、延安等省市的音乐院校和社团，都纷纷办起了各种类型的音乐期刊。再则，期刊内容的学术性和专题性也不断得到加强。在这一时期由音乐院校编辑发行的音乐期刊，如国立音乐专科学校的《乐艺》和《音乐杂志》以及私立广州音乐院的《广州音乐》等，都有一定的学术水平。侧重于某一方面的音乐期刊有1933年创刊的《音乐教育》和1940年创刊的《乐风》，均以研讨音乐教育问题为宗旨。1937年创刊的《战歌》以发表和推广抗战歌曲为侧重，1940年创刊的《新音乐》是一份倡导和推动国统区进步音乐运动的综合性音乐刊物。以上所列，都属于抗日战争前后在中国音乐生活中影响较大的音乐刊物。在中国共产党领导下的抗日民主根据地和解放区的音乐工作者，虽然处在敌后战争环境中，物质条件较差，但还是克服重重困难，出版了一些音乐期刊，如1940年9月由延安陕甘宁边区音乐界抗敌协会出版的《歌曲月刊》(后改为半月刊、旬刊)，1942年4月由延安边区音协、边区作曲者协会出版的《民族音乐》(月刊)，以及解放战争时期由吕骥、向隅等在东北解放区编辑出版的《人民音乐》(月刊)等。这些刊物虽然出刊期数不多，有的是以油印方式坚持出刊，但它们对当时敌后抗日民主根据地和解放区革命音乐工作的开展和提高，具有重要的意义。

20世纪上半叶出版的音乐期刊中，曾有4种《音乐杂志》的同名刊物：

(1) 北京大学音乐研究会编印出版的《音乐杂志》，创刊于1920年3月，10号为1卷，至1921年12月，实出2卷20号。由杨昭恕编辑，主要撰稿人有王露、陈仲子、杨昭恕、李荣寿和萧友梅等。刊载关于传统音乐和西洋音乐的介绍，发表各种音乐专论、教材、译稿及曲谱，并报道北京大学音乐研究会和其他音乐社团以及学校音乐系科的活动情况。

(2) 国乐改进社编印出版的《音乐杂志》，创刊于1928年1月，原为月刊，后因经费拮据，不能按期出版，至1932年2月，实出10期。由程朱溪任编辑，刘天华任总务。主要撰稿人除程、刘外，还有杨仲子、张友鹤、刘复(半农)、缪天瑞、柯政和、赵元任等。刊登改进国乐的论说文章，发表民族器乐、声乐新作及关于传统音乐的专论、史料和曲谱，并报道国乐改进社的活动情况，亦以相当篇幅介绍西洋音乐。

(3) 国立音乐专科学校音乐艺文社编印出版的《音乐杂志》，季刊，创刊于1934年1月，至同年11月止，共出4期。由黄自、萧友梅、易韦斋主编。主要撰稿人除编者外，还有龙沐勋(榆生)、韦翰章、刘雪庵、陈田鹤、江定仙和贺绿汀等。刊登介绍、研讨中西音乐的论说文章和歌曲、诗歌作品，并报道国内外音乐动态。

(4) 上海音乐杂志社编印出版的《音乐杂志》，1946年7月创刊，至同年12月，仅出2期。丁善德、陈洪编辑，主要撰稿人除编者外，还有杨嘉仁、钱仁康等。以介绍西洋音乐为主，亦发表声乐、器乐作品。

在这一时期刊行的众多音乐期刊中，较为重要、并保持出刊时间较长的刊物有：国立音乐专科学校音乐艺文社编印的《乐艺》季刊，1930年4月1日创刊，至1931年7月1日共出6期。第1、2期的主编人署名“黎青”，第3期起改署“青主”，均为廖尚果之别名。该刊发表研究中西音乐的文论、译著以及中

外音乐、诗歌作品，并刊载西洋音乐家和音乐活动场所等图片。主要撰稿人有青主、萧友梅、黄自、赵元任、朱英、周淑安等。所刊青主之著译和作品有62种之多，以其阐述音乐美学问题的文章和所谱歌曲《我住长江头》、《红满枝》等较有影响。其他文章、作品，如萧友梅的《中国历代音乐沿革概略》、黄自的《西洋音乐进化史鸟瞰》、赵元任的《二部创意曲》、吴伯超的《合乐四曲》和朱英的琵琶曲谱等，亦较重要。

《民族音乐》由陕甘宁边区音乐工作者协会和作曲者协会联合编辑，李焕之负责编辑工作，每月出版一期。自1942年4月1日创刊至1942年12月停刊，共出8期。该刊为登载音乐作品和音乐理论文章的综合性音乐刊物。主要撰稿人有吕骥、马可、李焕之、麦新、李元庆、安波、张鲁和张贞黻等。较为重要的音乐理论文章有吕骥的《民歌的节拍形式》、张鲁等人的《怎样搜集民间音乐》、李焕之的《歌曲中国化的实践》和麦新的《略论聂耳的群众歌曲》等。该刊还登载关于群众歌咏活动的经验总结和边区音乐工作、音乐活动的通讯、报道等。

《新音乐》是一本综合性、普及性音乐刊物，1940年1月创刊于重庆。初由李绿永(李凌)、林路主编，后由李凌、赵沨主编。其宗旨为："接受'五四'以来新音乐及世界进步音乐成果，以创造新的民族化的大众化的音乐艺术，使它真正能普遍深入群众中，真正能成为抗战建国最有力的武器。"[11]该刊印数最多曾达25 000~30 000份，成为当时国统区销量最大、影响最广的进步音乐刊物，因此屡遭民国政府查禁。该刊还开办音乐函授学校，向广大音乐工作者和业余爱好者传授音乐基础知识。它刊载的大量音乐通讯，及时报道了各地新音乐运动的发展状况和工作经验，从而使该刊成为联络和团结各地音乐工作者的重要阵地。

由江西省推行音乐教育委员会主办的《音乐教育》创刊于1933年4月，刊物总负责人为程懋筠，初由肖而化编辑；1卷、7期合刊起，由缪天瑞编辑，自3卷1期起，缪天瑞任主编。该刊为月刊，自创刊至1937年12月终刊共出5卷57期，其中有10期为两期合刊，所以实际出刊52本。《音乐教育》是当时唯一由政府出资主办的音乐刊物，为登载音乐理论文章与音乐作品的综合性音乐期刊。刊出音乐论文、音乐史料、音乐评论、音乐教育、音乐技术、乐曲解说、音乐家传记及故事、声乐知识、歌曲、音乐问答和音乐消息等多方面的稿件。该刊曾出版各种专号，如《小学音乐教育专号》、《中国音乐问题专号》、《乐曲创作专号》、《苏联音乐专号》和《音乐教育情况专号》等。1935年"一·二九运动"后，该刊为响应和促进抗日救亡歌咏运动，还曾出版《特大号·全国音乐界总动员》和《救亡歌曲特辑》。先后在该刊发表文章和音乐作品的有：钱君匋、青主、罗亭(贺绿汀)、穆华(吕骥)、章枚、老志诚、陈田鹤、江定仙、陈洪、赵元任、刘雪庵等。

新中国成立至20世纪末，我国的音乐期刊发展得更快，单是公开出版(有统一标准刊号)的专业性音乐刊物和发表有音乐文论的艺术类期刊就达80多种，并有近百种社科类综合性期刊兼发音乐文论。关于音乐文献统一编号，以利信息管理检索利用，这是20世纪中叶的事。1956年2月，文化部出版局颁布了《全国图书统一编号方案》，1972年2月该方案又经过修订。1971年，国际标准化组织(ISO)在全世界实行《国际标准书号(ISBN)》。为了加强文化交流，充分利用国际资源，我国也加入了国际版权组织，所有公开出版物统一使用标准编号，在出版的主要音乐期刊上也均入ISSN编号。

国家教委人文社科"九五"研究规划中，曾对"核心期刊的文献计量学研究"规范了标准。对音乐学术期刊中，刊载论文较多的(信息量较大的)，论文学术水平较高的，并能反映本学科最新研究成果及本学科前沿研究状况和发展趋势的，较受该学科读者重视的8种音乐期刊，列为音乐类核心期刊，它们是《中国音乐学》、《中央音乐学院学报》、《音乐研究》、《音乐艺术》、《中国音乐》、《人民音乐》、《黄钟》、《音

乐创作》。

《中国音乐学》是由中国艺术研究院音乐研究所主办，1985年创刊(季刊ISSN 1103—0042)。该刊主要发表民族音乐研究、中外音乐研究、中外音乐史、音乐美学、音乐形态学、音乐学学科建设等方面的论文，对我国音乐学研究的历史与现状进行研究与探讨，并辟有大学生研究生论稿、音乐家介绍栏目。《中央音乐学院学报》于1980年创刊(季刊ISSN 1000—0097)。该刊反映音乐教育和音乐研究方面的成果，主要发表音乐美学、表演艺术、民族音乐、外国音乐、古代音乐、音乐教育、音乐评论、作曲技术与创作理论研究等方面的文章，并辟有争鸣园地、音乐动态、国外音乐论著选译等栏目。《音乐研究》是人民音乐出版社主办，1958年创刊(季刊ISSN 0512—7393)。该刊探讨音乐艺术理论，反映我国音乐艺术研究的成果，报道学术动态。刊载内容包括音乐创作、作品与作曲家、古代音乐和民间音乐、音乐史学、音乐美学、音乐律学方面的研究，以及国外音乐理论介绍等。《音乐艺术》由上海音乐学院主办，1979年创刊(季刊ISSN 1000—4270)该刊主要发表有关民族音乐研究、音乐教育、乐律学、音乐美学、音乐心理学、作曲理论研究、作家作品研究以及演奏艺术、创作思想方面的文章。辟有学生园地、歌剧之页、音乐信息等栏目。《中国音乐》由中国音乐学院主办，1981年创刊(季刊ISSN 1002—9923)该刊主要发表有关中国音乐研究的学术性文章，包括对中国各民族优秀音乐文化传统、中国音乐的历史价值与社会价值的研究，介绍中国民族音乐知识，探讨国内外音乐教育理论及方法，促进国内外音乐文化的交流。《人民音乐》由中国音乐家协会主办，1950年创刊 (月刊ISSN 0447—6573)。该刊对音乐艺术和音乐文化进行研究和探讨，对音乐演出及各种音乐活动进行报道和评论。主要栏目有作品评介、纪念和启迪、当代音乐家、表演艺术、音乐厅、音乐教育、世界乐坛、文化交流、民族音乐等。《黄钟》是由武汉音乐学院主办的刊物，1987年创刊(季刊ISSN 1003—7721)，该刊发表音乐史学、音乐民族学、音乐美学，音乐形态学、音乐教育学、音乐社会学等方面的研究成果，报道国内外音乐理论研究信息，并刊登一定篇幅的译文和有特色的音乐作品。《音乐创作》早在1955年创刊(季刊ISSN 0513—2436)，中国音乐家协会主办，该刊以五线谱形式发表音乐创作作品，包括各种题材和风格的独唱、重唱、合唱曲以及钢琴曲和民族器乐曲等。辟有新人新作、民歌选粹、“五个一工程”获奖作品选、留学生来稿、外国近现代作品选载、创作笔谈等栏目。

除了国家教委(教育部)标立的以上音乐核心期刊外，还有数十种发表音乐文论的专业期刊，主要有：《爱乐》(生活·读书·新知三联书店)、《歌剧艺术研究》(上海音乐学院音乐研究所等)、《钢琴艺术》(人民音乐出版社)、《交响》(西安音乐学院)、《乐府新声》(沈阳音乐学院)、《乐器》(中国轻工总会乐器协会)、《民族音乐》(云南省民族艺术研究所)、《齐鲁艺苑》(山东艺术学院)、《星海音乐学院学报》(广州星海音乐学院)、《艺术百家》(江苏省文化艺术研究所)、《艺术教育》(文化部教育科技司)、《艺术探索》(广西艺术学院)、《音乐、舞蹈研究》(中国人民大学书报资料中心)、《音乐爱好者》(上海音乐出版社)、《音乐探索》(四川音乐学院)、《音乐学术信息》(中国艺术研究院音乐研究所)、《音乐与表演》(南京艺术学院)、《中国音乐教育》(人民音乐出版社)、《中小学音乐教育》(浙江省音乐家协会)等。

期刊论文一直是研究人员最重视的情报来源。然而，数量庞大且分散的信息情报、文献资源散落于各种期刊，彼此间孤立无联系，给人们的检索利用带来了诸多不便。为了解决这一困难，人们在长期的实践中，创造出一种行之有效的方法，将数量庞大的一次文献压缩成二次文献，编制成各种查阅工具和检索系统。由于历史的原因，我国音乐学科的文献情报检索工作起步较晚。中国人民大学书报资料室编辑的《报刊资料索引》，给音乐研究工作者的检索提供了一些方便。但由于所编的音乐杂志不全，遗漏了

大量有价值的信息情报。上海音乐学院曾对外文期刊编录了索引。近年来,中国音乐学院的丽瑚同志、南京艺术学院的益秀荷同志,为音乐文献的检索做了大量工作。四川音乐学院图书馆编纂的《近期音乐期刊论文索引》,给音乐研究工作者拓宽了视野,指引了一条捷径。但基于客观因素,目前音乐类的二次文献工作,仍局限于音乐译文、民族民间音乐以及近期的情报索引,对较长时期内的其他学科尚未涉及,此项工作有待进一步深入的研究和拓展。

八、音乐文献目录学研究

中国当代音乐文献学方面的研究总结,最直接的要算音乐书目文献的编辑。1961年,中央音乐学院中国音乐研究所编辑出版了《中国古代音乐书目》。全书选收起自先秦,迄于1840年间的音乐书籍目录共1 400种,分为三部分:存见部分(现在可以见到的),待访部分(现在虽未见到,但可望发现的),散佚部分(已失传的)。主要内容为音乐专著及其他古籍中所保存的重要音乐文献,分类收入。存见部分入选书籍均详细注录书名、作者、成书或出版年代、版本及收藏处所、索引书号等项内容。书目按类排列。共分九类:①理论、历史,②歌曲音乐,③舞乐,④说唱音乐,⑤戏曲音乐,⑥器乐,⑦宗教音乐,⑧综合类,⑨附录。每一大类中又细分子目,如歌曲音乐中又分:诗经音乐、乐府音乐、诗音乐、词音乐、其他共五个子目。戏曲音乐中又分:理论、曲牌谱、曲谱、戏曲目录、提要,共四个子目。同一目的书籍,按其编撰年代先后为序排列。一本书中涉及一类以上的,在各类中可互见。待访和散佚部分,各分为乐论、律吕、古琴、乐府、其他等五类,均标明书名、作者、出处三项。书末附录"参考书目目录"及"书名索引"。该书为音乐文献学研究及古代音乐史工作者提供颇有价值的参考资料。

《中国音乐书举要》由袁同礼编撰,国乐改进社1982年出版。该书系根据正史的《乐志》、《律志》、政书的《乐志》、类书的《乐部》和散见于笔记、文集的资料编纂而成。共分"乐书"、"琴书"、"其他乐器"和"杂书"等四部分,共收书目近300条。由曹安和编撰的《现存元明清南北曲全折(出)乐谱目录》1989年由人民音乐出版社出版。作者根据搜集的大量史料,就现存元、明、清三代的南北曲全折(出)乐谱汇集整理,编成目录,大致按词作者的年代先后排列,注明乐谱出处,以便查考。书后附有剧名、词作者、出名三种索引。

20世纪后半叶,我国出版的音乐工具书除了辞(词、字)典外,还有相当数量的手册、集成、书目、年鉴、索引,这些工具书的研究编撰成果,对发掘整理中国音乐文献,为今后进一步深入研究提供了便利。

由中国艺术研究院音研所组织音乐学科各门类专家,编撰出版《中国音乐年鉴》。在国家ISBN中心的主持下,全国各省、自治区花巨资和人力,编撰出版了《民族民间器乐集成》、《戏曲音乐集成》、《曲艺音乐集成》、《民间歌曲集成》。部分省市、地区又出版了戏曲志、曲艺志、音乐志等文献资料。1980年,文化部文学艺术研究院音研所和北京古琴研究会合作出版了《琴曲集成》,全书原为两辑:第一辑选收唐代至明末的琴曲,共分三册;第二辑选收清初至民国的琴曲,共分三册,后改为二十四册陆续出版。这是一部有关我国琴曲艺术遗产的大型资料汇编,是20世纪一部重要的音乐文献学成果。

1984年,人民音乐出版社出版了由中国艺术研究院音乐研究所编撰的《中国音乐书谱志(先秦—1949)》,编收了自先秦至1949年之间馆藏的中国音乐图书目录5 000余种(包括音乐、歌舞、戏曲、曲艺等书目),书目范围除正式出版的图书、乐谱外,还收入了珍贵的抄本、油印本,书末附有索引及待访和散轶的古代书目。继《中国音乐书谱志(先秦—1949)》以后,1960年,中央音乐学院中国音乐研究所又编印

出《中国现代音乐书目》，由于此书仅包含1949—1959年间的音乐书籍信息，再加印行量较少，所以检索利用率不高。20世纪末，陈建华、陈洁合作编撰出版了《中国音乐理论书目大全(1949—1999)》，由上海音乐出版社出版。所编入的音乐书籍范围是1949—1999年间国家出版社、解放初期的私营、联营和公私合营出版社正式出版的音乐理论书籍。全书共分五大类，每类又分若干子目。每本书目分四项著录：①书名及其题下项，②著译者或前人著作的校点注译者及其著作方式，③出版者，④出版时间。该书纲目设置共分五大类。一、音乐理论(①概论·专论·杂论、②音乐教育、③基本乐理、④视唱练耳、⑤民族·民间音乐)，二、音乐史纪(①中外音乐史、②音乐家评传)，三、音乐创作(①和声学、②对位法、③曲式学、④配器法、⑤作曲法)，四、音乐表演(①声乐演唱、②管弦乐器、③民族乐器、④键盘乐器、⑤其他乐器、⑥指挥法)，五、音乐赏析(①音乐欣赏、②音乐工具书)。此书包含的音乐书目文献的容量较大，是我国20世纪后半叶的音乐理论书籍出版的小结。

九、当代音乐文献翻译

1904年我国出版了由曾志忞翻译的日本学者铃木米茨郎撰写的《乐典教科书》，被假设为中国近代音乐文献翻译工作的开始[12]。至今，我国的音乐文献翻译已有百年历史，大约出版有近千种音乐译著。这些文献翻译成果对我国的音乐教育、创作、表演、研究及出版诸方面，取得了很大的促进作用。尤其是20世纪后半叶，翻译出版的西方音乐家传记和西洋音乐理论方面著作，如音乐美学、音乐社会学、音乐教育、音乐技术理论、音乐史学以及音乐工具书，都取得了可喜的成果。

在音乐史学领域，较为重要的文献翻译著作有：张洪岛译《西洋音乐史》([德]卡尔·聂夫著，万叶书店，1952)；廖辅叔译《音乐发展史学论纲》([德]梅雅尔著，新音乐出版社，1953)；张洪模译《俄罗斯音乐史(19世纪上半期)》([苏]尤·凯尔第什著，音乐出版社，1957)；王瑞琴译《阿拉伯音乐史》([埃及]萨米·哈菲兹著，人民音乐出版社，1980)；郎樱译《日本音乐史》([日]伊庭孝著，人民音乐出版社，1982)；张洪岛译《十九世纪西方音乐文化史》([美]P.H.朗格著，人民音乐出版社，1982)；司徒幼文译《旋律史》([匈]萨波奇·本采著，人民音乐出版社，1983)；袁华清译《美国黑人音乐史》([美]艾林·索森著，人民音乐出版社，1983)；吴佩华、顾连理译《拉丁美洲的音乐》([美]尼·斯洛尼姆斯基著，人民音乐出版社，1984)；李春光译《日本音乐简史》([日]星旭著，人民音乐出版社，1986)；王耀华译、陈以章校《古代丝绸之路的音乐》([日]岸边成雄著，人民音乐出版社，1988)；朱少坤、余熙、王彷麟、周薇译《西方音乐史》([法]保罗·朗多尔米著，人民音乐出版社，1989)；汪启璋、吴佩华、顾连理译《西方音乐史》([美]唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡著，人民音乐出版社，1996)，顾犇译、钱仁康、杨燕迪校订《简明牛津音乐史》([英]杰拉尔德·亚拉罕著，上海音乐出版社，1999)。

关于介绍评述20世纪音乐的重要翻译文献有孟宪福根据美国学者汉森1977年的著作翻译《二十世纪音乐概论》，上册于1982年在人民音乐出版社出版，1986年出版了下册。该书通过对20世纪最有影响的作曲家重要作品研究，用编年体例提供当今西方音乐发展的主要轮廓。同题材的翻译著作还有汤亚汀译《二十世纪音乐》([德]施图肯什密特著，人民音乐出版社，1993)。

在音乐美学、音乐社会学、音乐心理学等学科，较为重要的文献翻译著作有：吴钧燮译《音乐美学问题》([苏]克列姆辽夫著)音乐出版社1957年出版；吴启元、虞承中译《音乐美学问题概论》([苏]克列姆辽

夫著,音乐出版社,1959);杨业治译《论音乐的美》([奥]爱德华·汉斯立克著,人民音乐出版社,1980);金士铭译《音乐家心理学》([英]P.布克著,人民音乐出版社,1982);姚锦新、蓝玉崧译《音乐美学若干问题》([德]恩·迈耶尔著,人民音乐出版社,1984);杨洸译《音乐社会学》([苏]A.索哈尔著,中国文联出版公司,1985);杨洸译《音乐美学原理》([苏]康斯坦丁诺夫编著,中国文联出版公司,1987);郝一星等译《音乐在艺术中的地位》([苏]阿·索霍尔等著,人民音乐出版社,1988)。金文达、张前译《音乐美学》([日]野村良雄著, 人民音乐出版社,1991)。司有仑等译《环境音乐美学》([日] 服都正等著, 中国人民大学出版社,1991);孟祥林、刘丽华译《永恒的旋律:音乐与社会》([奥]库尔特·布劳考普夫著,上海音乐出版社,1992);于润洋译《音乐美学新稿》([波兰]卓菲娅·丽萨著,人民音乐出版社,1993);张前译《音乐美的构成》([日]渡边护著,人民音乐出版社,1996)。

音乐工具书方面,较为重要并为音乐界常用的编译辞书有:上海音乐学院编译室的《简明音乐辞典》([苏]A.多尔然斯基编,上海音乐出版社,1957),共收入常用音乐名词和术语 1 000 余条。1983 年人民音乐出版社编辑出版的《外国音乐表演用语词典》所收录的音乐表情术语主要根据国外有关材料加以补充辑成。所收词条近 2 000 个,无释义,采取中外文对照形式,按外文字母排列。这本只有薄薄的 118 页 64 开本的小册子长期通用于音乐界,至 20 世纪末已连续 18 次印刷,发行了近 30 万册,是我国音乐辞书类中流传最广的一本工具书,至今仍在音乐界运用。有关歌剧方面的工具书有美国古斯塔夫·科贝著,张洪岛编译的《西洋歌剧故事全集》(人民音乐出版社,1983),全书共四册,选收歌剧故事 310 篇。沈阳音乐学院编译的《音乐译名汇编》(人民音乐出版社,1985),全书共收名词术语 12 000 多个,语种有意、英、德、法、俄、日等六种,为扭转我国音乐译名不统一的状况做出了有益的尝试,并有利于有关部门正式制定颁布统一的音乐译名。沈萼梅编著的《意大利歌曲演唱读音指南》1986 年由人民音乐出版社出版。《英语音乐会话》是英汉对照读物的新品种,用对话的方式介绍常用音乐词汇和用法,包括理论、表演、欣赏等方面的丰富内容。汪启璋译《歌唱艺术手册》([德]卢齐厄·马南著)1991 年人民音乐出版社出版;《新音乐语汇(现代音乐记谱新法指南)》(霍华德·里萨蒂编)人民音乐出版社 1992 年出版,该书汇集了 20 世纪各个时期的现代音乐所出现的新的记谱符号。薛艺兵、李允玲等编译的《世界各国音乐院校名录》(1996 年人民音乐出版社出版),该书以介绍当今世界各国音乐院校为目的,汇集了 97 个国家的 709 所专业音乐院校、大学音乐学院、音乐系科以及与教学有关的音乐研究机构。

关于外国音乐的百科性工具书译介中,由两本辞书特别重要,《外国音乐辞典》和《牛津简明音乐词典》。《外国音乐辞典》由上海音乐学院音研所编,1988 年上海音乐出版社出版。全书 156 万字,共收词条 6 900 多个。词目以西文字母的次序为序,书末附有以汉语拼音字母为序的汉文索引。该书是一部中型的音乐词典,是依据英国牛津大学教授威斯特勒普和哈里森合编的《科林斯音乐百科词典》编译而成,并修订了其中的误讹释文,增加了百余条苏联、日本、印度等国音乐家条目。它包括一千年来音乐领域里重要人物及音乐流派的介绍,是一部材料丰富、内容翔实的音乐辞典。《牛津简明音乐词典》原版由英国迈·肯尼迪主编,茅于润等编译,人民音乐出版社 1992 年出版。该书是从英国出版的一本相当权威的百科性词典编译过来的,原书在编排上很有特点,百万余字的篇幅,收录了 9 887 个词条,包括音乐名词、术语、曲式、体裁、人物、作品、机构等所有部类,极为实用。其中音乐家共收录 5 000 多人,在作曲家的条目中附有其主要作品的词目表,还收录、介绍了 1 000 多首乐曲及 600 多部歌剧,对重要的作曲家创作风格及成就有所评述,颇具特色。

音乐文献翻译成果中除了理论著作外，还有大量涉及音乐各学科的文论以及音乐作品的译介。在二次文献翻译工作中，中国艺术研究院李文如编的《十种音乐译文期刊篇目汇录》是有效的音乐翻译文献的检索工具。另外还有《我国馆藏西文音乐书目索引》、《部分外文音乐杂志要目》、《国外音乐博士论文目录》、《1980年以来有关中国音乐的日语文献目录》等，这些工作成果从音乐学科的不同角度，为我们提供了大量珍贵的学术资料和有价值的信息。音乐文献翻译成果为音乐研究的借鉴和利用起到了很大作用。1989年中国艺术研究院音研所和《中国音乐学》编辑部联合举办了"音乐翻译与研究"为主题的专题研讨会，《人民音乐》为此发表了曾遂今的《把世界音乐介绍给中国，把中国音乐介绍给世界》的文章。

20世纪末，关于音乐文献翻译技巧方面的研究有多项成果。上海音乐学院学报《音乐艺术》曾发表有莫德昌的《音乐与翻译》长文，分三期连载(1991年第1、2、4期)。该文对音乐文献翻译格式、修辞和编辑有逐一论述。对音乐文献的英汉互译、常用语以及习惯译法均有独到的见解。《中国音乐学》和《中国音乐年鉴》对音乐文献翻译领域也给予很大的重视，先后发表了多篇有关文论，或论及音乐翻译技巧，或总结音乐翻译成就得失。

在我国音乐文献翻译出版的历程中，不可遗忘的是中央音乐学院主办的《世界音乐》和人民音乐出版社编辑的《国外音乐资料》，两刊曾为音乐文献翻译作过很大的贡献，遗憾的是两本杂志于1987年和1988年先后停刊，给该学科造成很大的影响。所幸尚有中国艺术研究院音研所的《音乐学术信息》(1985年6月创刊，每期载有三分之一篇幅的翻译文献或国外音乐信息)以及一些专业音乐刊物载体。在中国音乐文献对外译介方面，《中国音乐学》和《黄钟》曾于1989年和1991年各出刊一期英文版，然而由于翻译力量与经费等诸原因，此项工作未能长期坚持。因此，关于音乐文献的译介方面，外译中和中译外的比例很不平衡。随着对外音乐交流频繁和接轨，外国音乐应该译介进中国，而中国音乐亟待走向世界，这是音乐文献翻译工作急需引起重视的环节。随着我国高等艺术教育的拓展，全国已有多所音乐学院和研究机构开设了音乐文献翻译专业的研究生教育层次。中央音乐学院、沈阳音乐学院、中国艺术研究院、星海音乐学院、中国音乐学院等先后开设了以音乐文献编译为研究方向的学位教育，此举将为中外音乐文献的互译利用起到积极的推动作用。

参考文献

[1] 边春光主编.出版词典.上海：上海辞书出版社，1992

[2] 笙龄.老商务出版的音乐书.乐览，2002(8)

[3] 赵玉卿、郑莲. 古典音乐文献学漫谈. 交响(西安音乐学院学报)，1998(4)

[4] 分载于中央音乐学院学报.2000(3)/(4)

[5] 郭小林.论音乐文献学.音乐探索，1990(3)

[6] 许勇三.音乐文献学之我见.音乐学习与研究，1985(1)

[7] 李石根.音乐资料与音乐资料学.音乐研究，1990(1)

[8] 王小盾.音乐文献学和中国音乐学的学科建设.黄钟，1989(4)

[9] 陈萍，刘惠琴. 信息时代的文献学. 西北大学学报(哲学社会科学版)，2002(3)

[10] 钱亦平编. 钱仁康音乐文选.上册.上海：上海音乐出版社，1997

[11] 《新音乐》杂志创刊号《编者说明》，1940年1月。

[12] 金经言.1990—1992年音乐文献翻译概述. 中国音乐年鉴，1993

原刊南京艺术学院学报《音乐与表演》2005年第2期

论戏剧影视表演教学中的“全方位解放”

钱　态

“无数演员没有机会将他们天生的潜力完全挖掘出来。”彼得·布鲁克在《空的空间》里发出这样的感慨。而我们都知道,“完全”只是美好的愿望,几乎所有的演员都会留下这样的遗憾。并且“天生的潜力”应是专业演员的基本素质,即便“完全挖掘”也未必能够造就优秀的演员。但是,布鲁克为我们的戏剧影视表演教学提出了一个很现实、很值得思考的命题:如何全面、深入地发掘学生的潜力和潜能?笔者认为,在教学过程中通过系统、科学的专业训练,让学生得到“全方位的解放”能够有效地减少这种遗憾,最大限度地接近“完美”。笔者在多年的教学实践中,根据教学规律和演员的培养目标,逐步梳理和提出“全方位解放”的教学设想,并有意识地渗透到教学中,取得了良好的教学效果。那么,什么是“全方位解放”?又如何实现呢?

一、“全方位解放”的三个层面

“全方位解放”即通过系统的专业训练,解放学生的“有机天性”、“自然个性”和“创作个性”,最大限度地让学生在肌体、心理、情感、思维、观念、想象力、理解力、表现力等各方面得到全面的提高。请注意,这里的“全方位解放”是一个有机的整体,为了在理论上便于阐述,笔者根据其中由浅到深、由外到内、由简单到复杂的逻辑关系,将之分为三个层面:

1. 解放有机天性的层面

有机天性,是指人的生理机制与心理机制综合的集中反映和表现。从生理角度来说,它是人的行为的自然法则;从心理角度来说,它是人的意识、思想和情感活动的自然表露。有机天性是人对自然、对生活的能动反映和本能表现。

19世纪末期,斯坦尼斯拉夫斯基认真总结当时戏剧舞台上的成功经验,结合自己的创作实践,首先提出“有机天性”问题,并将之作为一种科学的表演理论对具体的表演创作进行指导,认为演员的任务就是“以天性本身按照它所规定的正常规律性自然创作”(《斯坦尼斯拉夫斯基全集2》),其后,斯坦尼的

追随者和叛逆者对演员的“有机天性”均给予足够的重视，国内表演教学无一例外地将解放天性作为表演专业基础教学内容，做了大量积极有益的探索与实践。毋庸置疑，解放天性作为表演基础教学内容有着极为重要的意义，它在激发学生潜能、培养学生信心、建立信念感、调动情感、调整表演状态等方面，为学生的深入学习打下坚实的基础。

斯氏所提出的“天性”（郑雪来在《斯坦尼斯拉夫斯基体系论集》中解释也可译作“自然”）是哲学意义上的“一般规律”，他在晚年的笔记里说得很明白：“所有的人的天性都是一样的，适应则各有不同。体系并不涉及适应”。因此，解放有机天性唯一的目的就是让学生了解人性中具有“共性”的元素——普遍存在于整个人类（包括每一个“个体”）中的普遍规律，既扫除学生因各种杂念表现在课堂上的心理障碍，又有效地为学生逐步深入体验不同的生活、塑造不同的人物打开迈向“自由创作空间”的通道，有机天性的解放是“全方位解放”的基础和前提。

2. 解放自然个性的层面

自然个性是指区别于“人类共性”，所表现出来的个体的意识、思想、情感活动，以及对生活、对事物的自我态度，是“个体”的本色表现，是“这一个”区别于“那一个”最明显的个性特征。

解放自然个性即深入开发学生的潜质，这个层面要通过肌体、情感、心理、激发潜能等方面的训练，在完全自然的状态下，让学生充分了解自我、认识自我、相信自我、展示自我，获得一种解脱感。往往我们会意外地发现学生在各种练习的训练中，显露出自然个性的特征，不乏个性鲜明，富有魅力，是学生未来创作的因子，是有机天性土壤滋养的个性萌芽。表演专业学生的这种自然个性是其表演艺术的灵魂所在。教员应该敏锐地发现并进行积极的鼓励和保护。演员作为创作者、创作材料和艺术品三位一体的特殊专业要求，学生能否最大限度地展示其自然个性，直接影响到他能否更加深入地进行专业学习和能否在这一领域取得骄人的成绩。

艺术高校招收的表演专业的学生，经过千挑万选的严格的基本专业素质测试后，进入大学学习，已经具有基本的专业素质，课堂上学生的表现，主要已不再是羞怯、扭捏、放不开所带来的障碍，更多的是由于文艺形式日趋多样化、文化信息良莠不齐、表演形式多样、当今戏剧步入低谷等社会因素的影响，学生在思想开放、思维活跃、情绪敏感、领悟性强、接受力强的同时，又不可避免地表现出外部体现“怪诞”有余而内心体验不足的现象，从而导致“自我意识”的扩张和膨胀，出现不符合行动逻辑和不符合生活规律的现象，看似个性张扬、特立不群，实则恰恰影响和掩盖了学生“自然个性”的凸显。因此，引导学生真实地展现自然个性，成为“全方位解放”的重要任务。

3. 解放创作个性的层面

创作个性是指人们在对各种积累及艺术现象进行思考、分析、归纳、借鉴的基础上所具备的独特且独立的创造能力。罗伯特·贝纳特蒂认为：“实际上，创造力可以被看成是在旧的经验中找出新形式的能力”（罗伯特·贝纳特蒂《The Actor at Work》），这种能力在戏剧影视表演学习中表现为在有机天性和自然个性解放的同时，由于想象力的拓展、审美情趣的提升、个性与共性的交融而逐渐彰显出的“优势”个性。

为实现培养目标，教师更应该有意识地解放学生的表演观念、意识和思维，让学生在更高的层面得到提高。这个过程要求学生从自己内心的情感、固有的性格、对表演的认识、生活的积累出发，通过教师的专业指导，完成观察生活—体验生活—表现生活的过程，提高学生独立创造的能力。长期以来，人们对有机天性和自然个性的解放关注颇多，从理论到实践都有可贵的尝试和成功的经验，而对创作个性

的解放,认识就没那么清晰和深刻。研究和分析学生在课堂上的表现和反映,笔者认为,解放有机天性、自然个性和创作个性缺一不可,它们共同构成了戏剧表演教学的完整训练系统。

创作个性的逐步形成以有机天性和自然个性的解放为基础,人的有机天性和自然个性虽有定势,却可以随着时代的变迁和环境的转化有所发展,而形成于此基础上的创作个性更是拥有更大的拓展空间。学生在有机天性和自然个性解放的同时,已经有意识或无意识地开始出现创作个性的萌芽,并随着前两者的不断开发和挖掘,三者水乳交融,在共同推进的过程中,有机天性和自然个性的解放成果得到深入拓展和巩固,学生创作个性的魅力也就会随之逐渐表露出来。教员应该通过正确引导、积极开发、强化训练、反复测试等手段,将学生的创作个性明晰地"诱发"出来,让学生不断向更高层次迈进。

二、实现"全方位解放"的三个层次

在实际的教学过程中,有机天性的解放、自然个性的解放和创作个性的解放三者相辅相成、互相促进,完全可以进入到苏轼所标榜的"随物赋形"和"常行于当行,常止于不可不止"的境界。那么,如何实现"全方位解放"呢?请注意,笔者下面的论述并不涉及方法和手段的细节剖析,而是着重于"全方位解放"的系统教学框架的阐述。

1. 从解放"有机天性"入手,彻底打破表演专业学习的禁忌和障碍。

(1) 动、植物模拟练习。通过观察、记忆、想象、模仿,逼真地还原动、植物的物理状态,不断地要求学生还原它们的心理状态,甚至赋予它们"人性化"的心理,让学生认识到善于观察是演员最基本的素质。在这类练习的过程中,想象力和形体也同时得到了开发和锻炼。它最根本的任务不仅仅是扮演或笨拙、或狡猾等"不美"的动、植物形象去打破心理障碍、"破坏"自我形象、树立信念感、勇于表现,而是从一开始就引导学生去努力接触到世间万物的"普遍规律",在与动、植物"为伍"中诱发有机天性的释放,同时为观察人物、观察生活打下基础。

(2) 奇思妙想练习。无限地摆脱束缚,在自由的状态中表演,是教学的要求,也是学生的渴望。奇思妙想就是要充分调动学生的主观能动性,最大限度地激发他们的想象。康德说过:"想象力是一种创造性的认识能力,它有本领,能从真正的自然界所呈供的素材里创造出另一个想象的自然界"。因此,教员在组织这方面训练时,要求学生的构思越奇越好,但最终还是要落到"妙"上,不管是语言、动作如何荒诞和怪异,都要在其表达的内在意义上揭示出自然规律和人类生活的逻辑,切忌不可让学生完全信马由缰,把奇思妙想练习变成"胡思乱想"练习。斯氏对演员想象力的开发极为重视,他认为:"只有靠想象或演员幻想的引诱力,才能够激起活生生的创作意向,激起那些来自心灵的隐秘深处的活生生的演员激情。"(《斯坦尼斯拉夫斯基全集 4》第 86 页)奇思妙想既是激发学生想象力的主要手段,同时也是"解放"学生的重要手段。

(3) 游戏。在日常生活中,游戏基本上是儿童的专利,其洋溢着的童真、快乐、无拘无束,被成熟者表述为"幼稚"。让较成熟的学生做游戏,一方面唤醒他们心灵深处的纯真记忆,另一方面让他们在游戏的过程中不断表现出完全自然的语言、表情、动作、心理反应等,并不断强化,激起学生的参与热情和学习兴趣,让学生逐步摆脱并不成熟的理性束缚,让感性在他们的意识中逐渐清晰、真实。莱辛在《汉堡剧评》中说:"热情是尤其假装不来的,对于任何一种热情,每个人都有他自己的流畅的语言,只能由自然

所启发。”学生被游戏所吸引，逐渐融入其中，必要时，教员身体力行，直接参与学生的课堂练习，这时候教员不是以居高临下的形象出现，而是和学生一起创作、一起练习的“同台者”。“师生”关系的暂时消失更利于打消学生的心理障碍，让学生敢于挑战自我、敢于在“众目睽睽”下“撕破脸皮”大胆地进行练习，身心得到极大的解放，教学也会取得事半而功倍的效果。在游戏中，学生表现出来的投入和热情，是他们非常宝贵的感知财富，教员应积极引导他们进行记忆储存，自觉地追求艺术创作的纯真，为创作个性的形成和发展积累直接感知的经验。

(4) 专业素质汇报。在学生入学之初、尚未接受专业训练之前，以及在学生进入专业学习后，不断地组织学生自选、自编、自导综艺节目，通过朗诵、小品、舞蹈、声乐、器乐、戏曲，甚至讲笑话、说相声等形式，为学生提供充分展示才艺的舞台和机会，培养他们的舞台感、直接面对观众，更重要的是让学生树立起专业意识。在教学不断深入的过程中，阶段性地组织各种专业素质汇报，不仅提高学生的舞台意识，更重要的是提高各专业课程及相关专业的综合能力。各种素质汇报是发现和挖掘学生“有机天性”的有效手段。同时，这种形式也为教员提供了足够多的学生信息，帮助教员了解和掌握学生的性格、心理等基本专业素质，更有针对性地制定出每个阶段的专业教学方案和训练计划。

2. 从生活中人的心理、情感等共性出发，加入即兴创作、形体任务、刺激性练习和观察生活等训练内容，深入解放学生的自然个性。

(1) 即兴创作和刺激性练习。“适应”是演员创作中极为重要的素质。在“突然袭击式”的“刺激”和“即兴”任务中，让学生来不及调动设定好的表演模式，在惊愕和意外的情况下，进行“无准备”的创作和训练，在较短的时间里甚至是瞬间迫使学生调动全部的身心去寻找“对策”，反复适应这种“刺激”和“即兴”，引导学生不断出现有机天性中的“下意识”。而在座位上观看的学生又不完全是旁观者，他们也在寻找“适应”的办法，由于可能随时被“意外”地点名加入到“即兴”中，迫使他们注意力高度集中。有强烈感受的学生甚至不经允许就可直接加入，互相给对方以“意外”和“刺激”，锻炼学生应对“突如其来”的适应能力，在不经意中流露出自然个性。

(2) 形体任务练习。人的一切内心活动都必然通过形体动作表现出来。“戏剧”一词在古希腊文中的意思是“完成着的动作”，波波夫也说“剧中的人物形象不是别的，就是其一系列的舞台行为”(《革命剧院的创作道路》，《俄罗斯名家论演技》第 257 页)。这种“舞台行为”不仅仅有心理具体行为的支撑，更需要有外部行为的表现，因此，除了专业的形体训练之外，表演课堂上的“带有心理任务”的形体练习也尤为重要。在规定的情境中，想象和体验“伤者”、“陷入极度危险者”等的内心世界，并用符合逻辑的形体表现出来。形体和心理相互联系又相互制约，心理是形体的依据，形体是心理活动的外化。有时，用形体训练法会诱发心理活动的逐渐具体。因此，当学生对复杂的内心活动把握不住的时候，可以通过在形体运动中不断加重心理任务的方法得以实现，同时在内心活动的推动下，又进一步丰富形体的表现力。

(3) 观察生活练习。“生活！别人的生活——乃是他创作力量的源泉，这种生活教会他造型，教会他掌握注意力、力量、灵巧、轻快和勇气”(《演员的道路》第 220 页)。米·亚·契诃夫的这段充满激情的话，非常迫切地强调“别人的生活”对演员有多么重要。符·达维多夫在《谈谈往事》一书中从另外的角度指出：“我认为演员应该时刻注意观察生活，并像海绵一样不断地去汲取。不是去寻求，不，而是在生活中顺便去铭记——观感和体验多多益善——这是演员的一条格言。演员理解得越深刻，形式越丰富多样，其创作也就越真实，越富有表现力。”其实，观察生活的重要性不言而喻，它的确可以称得上演员的“金

科玉律”,应该成为演员生活的重要组成部分,这是表演艺术创作的需要。我们要强调的是,在这一阶段的观察生活练习中,应尽可能地让学生还原生活的“原生态”,努力让“我”成为生活中的“他”,体验“他”的一切:忧郁、痛苦、惊喜、害怕、紧张、快乐、欲望等等。而后,在熟知生活“原貌”的基础上,再进行梳理、组合,适当地加入创作因素,在自然个性解放的同时,进入到自发的创作状态。

3. 以生活小品、改编文学作品、片段训练、完整戏剧作品的排练作为手段,拓展“创作个性”的解放。

(1) 以生活故事起步,加强观察生活练习。

在这一阶段的训练中,学生真正意义地进入到解放创作个性阶段,教师应在学生观察生活、体验生活、模拟生活的基础上,逐渐强化专业要求,让学生创造性地完成对生活、人物故事的构思,在“规定情境”的假定性时空中,感受生活,理解生活,从而在体验的基础上表现生活画面和人物形象,对自己的自然个性进行发挥和矫正。在“艺术化”生活的训练中,学生观察生活的目的是“表现”而不是“再现”生活,努力的目标是找到“我”与“他”的共同点,让“他”是“我”,进而找到两者的最佳结合点,让“我”和“他”融合在一起,创作出“我的他”或“我心目中的他”的艺术形象。

(2) 以阅读、观察、观摩为教材,引导学生从优秀的文学作品、现实生活和经典舞台作品中汲取丰富的养料。

要求和鼓励学生大量阅读优秀文学作品,开拓他们的视野,让他们在反映社会变革、历史事件、人性美丑、世事炎凉的文学作品中,间接体验生活。我们同意石挥关于“文学是做演员不可少的修养”(《石挥谈艺录》第 154 页)的观点,学生应该首先对阅读对象进行思考、分析,选择自己感兴趣、能够产生共鸣的文学作品,然后将自己的创作灵感加入到对作品的改编中,将文学作品中的“现实生活”戏剧性地表现出来。

斯氏告诫我们:“演员必须观察——不仅观察,而且要善于看到自己这门艺术和其他各门艺术以及生活的一切领域中的美好事物,他需要从各种优秀的演出中、音乐会、博物馆、旅行,以及从最“左派”到最右派的一切流派的优秀绘画中得到印象,因为没有人能知道什么东西会激动他的心灵,使他蕴藏的创作才赋得到发展。”(《斯坦尼斯拉夫斯基全集 2》第 30 页)。笔者认为,所谓的“表演观”,就是“观”表演,一定要在大量读、看、说、写的过程中,不断分析、揣摩、借鉴,在厚积薄发的基础上,凸现和拓展他们的创作个性。

(3) 进入到自选片段训练阶段,以成熟作品为基础进行综合训练。

古今中外涌现过许多经典名剧,“一剧之本”经过千锤百炼,从台词到舞台行动,从人物形象到人物关系的建立,从主题到戏剧冲突的展开,都已经为初学者提供了无与伦比的范本,学生经过自己的思考和把握,将这些优秀的经典剧目演绎出来,将对他们巩固“全方位解放”的成果,进入到更为成熟的创造阶段,大有裨益。同时,教员可以根据学生不自觉显现的创作个性,有意识地指定片段、因人定戏,对学生进行有目的的培养和锻炼。我们在引领学生走入表演艺术殿堂的初期,必须将戏剧表演的相关知识和他们所要面临的时代交代清楚,鼓励学生不因循守旧,大胆地进行创新和再创造,引导学生从“人性”的角度重新审视和观照人物,赋予“传统角色”以新意,在尽可能大的范围里解放创作个性,创造出具有丰富内心情感和独特个性的鲜明人物形象。

(4) 完整的戏剧作品的排练和演出。这是目前大学表演教学中最综合、最高层次的训练,也是深入拓展学生创作个性解放的良机。这一阶段,教员应该给学生更大的自主创作空间,首先让学生独立理解

剧本、分析人物性格、设计人物形象，在此过程中，逐步地指导学生努力寻找到自己与剧中人物性格的共同点，充分调动学生的创作个性，唤起他内心情感的积累，使其走向人物、接近人物、与人物融合，最终在所塑造的舞台形象中，不仅具有剧作家笔下的人物形象特征，同时，也能鲜明地展现演员自身的个性魅力。

归根结底，“全方位解放” 的终极目标是为学生将来能够塑造鲜明而又独特个性的人物形象服务。虽然“创作个性”以“有机天性”和“自然个性”为基础，但在具体的教学训练中常常是三者同时展开，这就决定了在“解放”的过程中，我们无法严格地区分某一训练是明确解放哪一个层面，意即“有机天性”、“自然个性”和“创作个性”是相互融合、共同推进的有机整体的三个层面，而不是有明显界限的三个阶段。我们认为，正如“解放有机天性是一辈子的事”一样，“全方位的解放”既是基础，又是学生在整个演艺生涯中不能间断的、甚至是毕生进行追求的完美境界。

瓦赫坦戈夫认为“所有一切合乎时代要求的东西，并不都是永恒不朽的东西；而所有一切永恒不朽的东西，却必是合乎时代要求的东西”。笔者在继承和发扬先贤的治学精神和理念时，结合教学实践经验所提出的“全方位解放”训练系统，已经欣喜而清晰地看到它暗合了目前表演教学的内在需求和规律，在培养学生的创造能力上起到了重要作用。“全方位解放”的训练方法和手段应极为丰富，笔者仅以自己的教学之体会管窥一斑，其在教学过程中仍有着极为广阔的可研究、可探讨的空间，应该得到不断地发展和完善。

参考文献

[1] 杜定宇.西方名导演论导演与表演.北京：中国戏剧出版社，1992

[2] 中央戏剧学院.论表演.北京：中国戏剧出版社

[3] 中央戏剧学院.论导演.北京：中国戏剧出版社

[4] [苏联]斯坦尼斯拉夫斯基.斯坦尼斯拉夫斯基全集.林陵，史敏徒译.北京：中国电影出版社，1961

[5] 郑雪来.斯坦尼斯拉夫斯基体系论集.北京：中国戏剧出版社，1984

[6] [德]莱辛.汉堡剧评.张黎译.上海：上海译文出版社，1981

[7] [俄]米·亚·契诃夫.演员的道路.北京：中国戏剧出版社

原刊《艺术百家》2005 年第 4 期

后 记

在南京艺术学院成立96周年到来之际,《艺术学新视域》出版了,她也是我们提前献给百年校庆的一份礼物。

进入新世纪的南京艺术学院呈现了建校以来最活泼生动的局面, 艺术门类齐全,学科建设完善,教学质量优良,艺术观念开放,创作空前多样,这为艺术理论的研究与发展提供了坚实的基础。研究者透过这些现象,开始了新的综合性的艺术学的探讨,希冀从中寻找一些规律性的东西。

正是基于这种状况,我们选编了这本书。为了尽量减少遗珠之憾,将高质量的论文拣选出来,经过艰苦努力,披阅了六年来我院教师发表在国内外学术刊物的论文,然后以艺术学的观点,将内容分类,成为五个相对集中的专题,最后又听取各方意见,反复筛选淘汰,遂成此卷。这样的编选方法,并无先例,也无经验,还望得到广大读者的指点,以便在下一次选编时更趋完善。

值此书出版之际,首先要感谢提供论文的南京艺术学院的诸多教授学者,他们出于对学术的真诚之心,为学校的学科建设与学术研究事业的发展做了大量工作,并贡献了优质的论文和卓有见识的建议。还要感谢在本书编选过程中我校科研处张健老师,学报梁田老师、冯效刚教授,传媒学院丁凯老师,研究生汤凌洁、孙磊等同学,他们不辞辛劳,为编选工作和本书的设计做了大量工作。此外,东南大学出版社以其一贯支持学术文化教育事业的热情态度,慨然出版本书,在此我们表示衷心的感谢。

方 仪

2008年4月28日

艺

艺术学新视域

NEW VISION ON STUDY OF ART

南京艺术学院

2001–2006年

教师优秀论文精选

第一编　艺术史

第二编　艺术原理

第三编　艺术批评

第四编　艺术美学

第五编　艺术教育

ISBN 978-7-5641-1400-8

9 787564 114008 >

定价: 150.00 元

封面设计　丁　凯

版式设计　李一城

[General Information]
书名=艺术学新视域
页数=773
SS号=12081179